بنعيسى بوحمالة

أيتام سومر
في شعرية حسب الشيخ جعفر

الجزء الأول



أيتام سومر

في شعرية حسب الشيخ جعفر

الجزء الأول

للمؤلف

النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، محمد الفيتوري نموذجا،
الجزء الأول، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 2004.

بنعيسى بوحمالة

أيتام سومر

في شعرية حسب الشيخ جعفر

الجزء الأول

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار

بلفيدر، الدار البيضاء 20300- المغرب

الهاتف / الفاكس: 022.34.23.23 (212) - 022.40.40.38 (212)

الموقع: www.toubkal.ma - البريد الإلكتروني: contact@toubkal.ma

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2009

الإيداع القانوني رقم : 2009/0548
ردمك 8-85-496-9954-978

إلى فاطمة..

لعلّها سفرتنا، المضنية - الشائقة، ثلاثتنا..
أورفيوس.. حسب الشيخ جعفر.. وأنا..
في مطبّات أرومتك الهلالية الباذخة..

أمّا قبل..

«نخلة الله».. مجرد عنوان إحدى قصائده المبكرة، مثلما هو عنوان ديوانه الأول.. كان كافيا لأن يستوقفني، وأنا وقتها طالب بكلية الآداب بفاس، ويرتدّ بي إلى مخزون قراءاتي الميثولوجية ورصيد مشاهداتي لعيون الكلاسيكيات الدينية والأسطورية والتاريخية الهوليودية.. أن يمسّ شغاف روحي ويزجّ بخيالي، من فوري، في شبه الجزيرة.. في بلاد الشام.. أوفي ميزوبوتاميا.. في تلك الأمدية البهية اللاتوصف.. في مساقط ضوء الكلام.. الفصاحة.. الشعر.. القداسة.. الكهنوت.. في أقضية الاستشرافات العليا ومهبّات الوجود القحّ.. الصّميم..

نخلة ليست من جنس النخيل الذي نعرفه.. شجرة كونية.. شجرة سائر الخليقة ولا أيّما أحد في ذات الوقت.. شجرة منغرسة في ترك الأرض وسفولها لكنها منذورة للعلا.. للماوراء.. للانهائي.. للمطلق..
شاعر ينضّد هذه الصورة المتلدّدة.. الملآى.. الشّفيفة شفوف الماس.. ويطرّزها هذا التطريز المتحف.. يقينا أنه مثلي.. مجبول على أزمنة العتاقة وحيث كان للكينونة معنى.. طزاجة.. وفوران..

من هنا مواتاتي، قراءة وتتبّعا، لمنجزه الشعري وخفري، بالتالي، لسفرته الرمزية الجاذبة إلى أقصى تخوم الماضي الإنساني.. إلى لحظة التّجوهر الأتمّ والفذّ والأرقى..

في بغداد العامرة، زوال أحد أيام غشت من عام 1986، حصل أن التقيته، بمقر اتحاد أدباء العراق، وفي مساء ذات اليوم خلال حفل عشاء بمطعم بغدادي أنيق مطل على نهر دجلة، بمعية بعض من أصدقائه.. شعراء جيله: حميد سعيد، سامي مهدي، والراحل عبد الأمير معلة، التقيته مسربلا بما كنت قد خمنته له، مسعفي في ذلك ما تشي به عوالمه الشعرية المتخيلة، من شيم وفضائل: صموتا.. متأملا.. ساهما.. خجولا.. على دأب الشعراء الأصيلين.. النابهين.. من سلالته..

حال رمقته تمتمت في دخيلتي: لعل هذا الفتى الحزين، المتعفف.. الحكيم، الرائي.. من مكرمات الزمن السومري الهائل.. تماما كنخلته الفريدة الموصولة عروقها إلى زلال «إيدن» السومرية، وأيضا كما فتاته - بائعته العراقية التي سيلمحها ذات دوخة شعرية في أحد محلات بيع الأحذية فترتجع بها مخيلته، من فرط جمالها الفاجع، في واحدة من قصائده الأخاذة، إلى رحمية نفس الزمن السومري الهائل.. أوليس نسبهما، لا النخلة ولا الفتاة، إلى زمن ما قبل الشدة لما كان المقدس والدنيوي يسريان، سواء بسواء، في مسام أور.. بابل.. صور.. طيبة.. طروادة.. أثينا.. قرطاج.. عين الشدة التي سيشخصها الشاعر الألماني فريدريش هولدرلين.. شقيقه في الغمة الوجودية المطبقة.. ؟ أفلم يعد، هو الآخر، بجمال حبيبته سوزيت غونتارد، حرصا عليها من وعثاء هذه الشدة وبرحائها، إلى نعماء الزمن الإغريقي وفتنته ؟

وإذن فهذا الكتاب لهو بمثابة احتفاء.. تقريظ.. تأريخ.. إن شئنا.. ب | لسيرة شاعر له صوته المخصوص في الشعرية العربية المعاصرة، وإشراك للقراء، أيضا، في تلاوين وانعطافات سفرته الرمزية تلك، مرتديا قناع أورفيوس، الشاعر والمغني الكوني الأول، إلى امرأة - جنة مضاعة، بما هي، في العمق، سفرة القصيدة إلى مجهولها أو، بالأولى، إلى مستحيلها..

ولأن استثارة الحديث عن حسب الشيخ جعفر تستدعي، تلقائيا، استحضار جيله الشعري الذي كتب وتخيل في نطاق مشروعه التصوري والإبداعي.. فلعلها فسحة، ولو أنها غير كافية البتة، لتناول القسمات العريضة والمائزة لهذا المشروع الذي تولاه شعراء مقتدرون، طليعيون، في عراق ستينات القرن الماضي، متآمرين، ذلك التآمر القاسي والنبيل في آن معا، على الفتك ببدر شاكر السياب، أبيهم الشعري الرمزي ورأس الحربة في شعرية الريادة، كيما يعثروا على جدارتهم.. على قصيدتهم - أمهم، وذلك شبيه صنيع أوديب وهو يزيح أباه لايوس من طريقه صوب طيبة.. مسقط رأسه.. وجوكست.. أمه، فكان أن أمدوا الشعرية العربية المعاصرة بقيم، تصورية وإبداعية،

مضافة لا تنكر.. وحتى إن كانت تلك المغامرة الشعرية الفارقة والمذهلة قد انجهضت فآل بعض شعراء الجيل إلى مغتربات هنا وهناك، ولاذ آخرون بالصمت، بينما استرق الموت فئة أخرى منهم.. فلا محيد عن الإقرار بما كان لإثماراتها وتداعياتها من آثار ناجزة ومفاعيل قوية في نصوص وتجارب الأجيال الشعرية العربية اللاّحقة..

إنه، أي الكتاب، ليسعى إلى تلبية هذه المرامي كافّتها.. وأملي أن أوفّق إلى هذا متيحا للقارئ أن يجد في ثناياه من الفائدة مقدار ما يجده من المتعة..

مقدمة

جاء اختيارنا لتجربة الشاعر حسب الشيخ جعفر، وذلك باعتباره أحد أكفأ الممثلين لجيل الستينات في الشعر العراقي المعاصر، وأيضا لما اتسم به من طموح حداثي كبير. فنحن لا ننفي أن «مجرد اختيارنا لبعض النصوص من بين ملايين النصوص الأخرى للدراسة هوحكم نقدي، رغم أن هذا الحكم قد يكون موروثا وقبل دون تمحيص، إذ أن الاختيار تم بناء على «أحكام تقويمية» سابقة قام بها القراء والنقاد، بل والأساتذة»[1]، إلاّ أن هذا الاختيار تبرره «الخصائص التي نود بحثها وزاوية النظر التي سوف نعالجه من خلالها»[2]. وباستفرادنا بتجربته الشعرية تشريحا، واستقراء، ونمذجة، نريد تعيين الكيفية التي سلكتها تجربة نموذجية لشاعر من الجيل كتب نصوصه بتوجيه من هاجس القطيعة الشعرية، في الانفصال عن الثوابت الأدائية لشعرية الريادة، وعن أفقها الرؤياوي.

فلقد أصدر حسب الشيخ جعفر، حتى الآن، الدواوين التالية: «نخلة الله»، 1969، «الطائر الخشبي»، 1972، «زيارة السيدة السومرية»، 1974، «عبر الحائط في. . المرآة»، 1977، وهي الدواوين التي سيضمها كتاب واحد صدر عام 1985 تحت عنوان «الأعمال الشعرية»، ثم دواوين : «في مثل حنوالزوبعة»، 1988، و«جيئ بالنّبيين والشهداء»، 1988، و«أعمدة سمرقند»، 1989، و«كران البور»، 1993. كما صدر له كتابان نثريان[3]، وكتب[4] أفردها لترجماته من الشعر

1. رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة : د.محمد عصفور، سلسلة «عالم المعرفة»، ع 110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير-1987، ص 440.

2. نفسه، ص 440.

3. هما «رماد الدرويش»،منشورات مكتبة دار الكندي،بغداد 1986، ويروي سيرته العاطفية خلال مقامه الطلابي بموسكوفي أثناء الستينات، و«الريح تمحوالرمال تتذكر»، رحلة،دار المدى،دمشق 1996، يصور فيه عودته إلى موسكوفي نهاية عام 1989 ليقضي فيها مدة في إطار مهمة صحفية.

4. «مايكوفسكي، قصائد مختارة» 1979، «يسنين، قصائد مختارة» 1980، «بّوشكين، قصائد مختارة» 1981، «مختارات من شعر ألكساندر بلوك» 1981، «آنا أخماتوفا» 1992..

الروسي. وتشكل الدواوين الخمسة الأولى المسطرة قطاعا شعريا منسجما يلائم، أيّما ملاءمة، الاستهدافات الإجرائية التي نعتزم تشييد الكتاب على ضوئها، وذلك على الرغم مما توحي به الدواوين الأربعة الأولى، بأثر من انضمامها في طبعة «الأعمال الشعرية»، من انقفال لمسافة معينة في مسار الشاعر، ينظر إليها من زاوية «أن ديوان «نخلة الله» يضع الأساس لتجربة حسب الشعرية كلها، وما الديوانان التاليان-» الطائر الخشبي» و«زيارة السيدة السومرية» إلا تفصيلات عن «نخلة الله»، في حين يكمل «عبر الحائط. . في المرآة» تجربة «نخلة الله» معتمدا على أوليات الديوانين اللذين سبقاه، فيغلق التجربة بكامل أبعادها مكونا ظاهرة شعرية متميزة»[5].

رغما إذن من هذا الإيحاء فنحن نرى أن التجربة الشعرية ظلت مستمرة، وفقا لقرائن شعرية سافرة أوملتوية، جاعلة ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، على الأقل، منضويا إلى نفس الإطار الشعري، والتعبيري، والرؤياوي، الذي انشدت إليه الدواوين الأربعة الأولى. وعليه فليس هناك من موجب يستدعي إبقاءه خارج مساحة المتن، وهوما لا ينطبق مثلا على ديوان «وجع بالنّبيين والشهداء»، الذي انكتبت غالبية نصوصه بوازع من داعي المواطنة، وذلك في غمار الحرب العراقية-الإيرانية التي خلقت في الشعر العراقي، على مدى الثمانينات، تيارا شعريا طارئا تكرس تحت تسمية «قصيدة الحرب»، التي استقطبت شعراء من مختلف الأجيال، بما يذكر بنفس الدواعي التي جنحت بالشعراء السرياليين الفرنسيين، مثل لويس أراغون، وبول إيلوار، إلى الخوض في موضوع المقاومة، لما كانت فرنسا ترزح تحت نير الاحتلال النازي، هذا مثلما انكتبت نصوص أخرى قليلة منه بدافع من الرغبة في الانفتاح على الواقع العربي، وعلى المحنة الفلسطينية بوجه أخص[6]. أما ديوان «أعمدة سمرقند» فهومحاولة، من حيث الشكل الشعري، للكتابة داخل النظام الإيقاعي للسونيتة، إحدى أوجه التشكيل الشعري في الآداب الغربية، ومن حيث الموضوع للنهوض بالمحكي الحيواني اعتمادا، أساسا، على أقاصيص الشاعر اليوناني إيسوب، وعلى كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع، وذلك تطلعا إلى إنجاز عمل شعري من صنف ما ألفه كل من الشاعر الفرنسي لافونطين، والشاعر المصري أحمد شوقي، وعلى امتداد الديوان «يلتزم حسب بالشكل المعهود للسونيتات، عدد الأبيات ونظام التقفية

5. ياسين النصير : إشكالية المكان في النص الأدبي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد 1986، ص 345.

6. هذا الانفتاح شبيه بما مرت به تجربة أدونيس الشعرية،إذ تعتبر قصائد «الوقت» «1982»، و«إسماعيل» «1983»، أحد أشكال الاقتراب من الواقع العربي بعد فترة من الانحباس في الأفقين: الصوفي والسريالي،وبقدر ما يرجع هذا الاقتراب إلى تأثره بالشاعر الفرنسي إيف بونفوا الذي احتفى،ضدا على السريالية،بالواقع والتاريخ،فهويعود إلى قوة الصدمة الناتجة عن اكتساح القوات الإسرائيلية لبيروت عام 1982.

ويصنع من ذلك ما يشبه «متوالية سونيتات»»[7]. وفي المقابل يعد الديوان الأخير، «كران البور»، تعميقا لنفس الوجهة الشكلية التي مال إليها الديوان السابق، بينما يعتبر منحاه الموضوعاتي تنويعا على بعض من الأرصدة الموضوعاتية التي في الدواوين السالفة، وفي الديوان ما قبل الأخير، وابتداعا أيضا لموضوعات أخرى إضافية. لكن ما يسم هذا الديوان هوانقياد الشاعر إلى معجم لغوي يقوم، في القسم الأكبر منه، على الشارد، والغريب، والمهمل، في الذاكرة اللغوية، مما يمنح الرهان الشعري في هذا الموقف طابع إخضاع السونيتة للغة شعرية صلدة، مستعصية، ظلت بمنأى عن الاستعمال الشعري الحداثي.

لذا فإن المسافة الشعرية الأنسب، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تمرحلات السيرة الشعرية الكلية للشاعر، ومن حيث الاتصال باستهدافاتنا الإجرائية المضبوطة، هي المادة الشعرية التي تأويها الدواوين الخمسة الأولى، والتي سيعمل التحليل على إظهار تعالقاتها الشعرية والرؤياوية المتينة، بحيث تؤشر على مرحلة بالغة الأهمية في منجزه الشعري الشخصي، وذات أثر ملموس في صنع الهوية الشعرية لجيل بكامله، وفي تعميق الانقطاع عن شعرية الريادة.

وعلى ما يطبع هذه الدواوين من اندغام، وذلك على أكثر من صعيد، فإن مساحتها النصية لهي من الطول بمكان، وإدلاؤنا بهذا الملحظ يرجع أصلا إلى ما لمساحة المتن المزمع دراسته، من حيث الامتداد أوالاعتدال أوالمحدودية، من مساس بالمردود التشخيصي لسائر مراتبه البنائية، لدقائقه وجزئياته. ولا يخفى أن اتجاهات معينة في الدراسة الأدبية تصر، وعيا منها بأهمية الإحاطة الشاملة بالوجه الإنجازي المتراكب للتعبير الشعري، على أن يقتصر التحليل على نص شعري بمفرده، لأن نطاقا ضيقا كهذا هووحده الكفيل بوقاية التحليل من أي مسلك انتقائي قد تحتمه على المحلل وفرة النصوص وكثرتها. فـ«المتن المحلل الأكثر اتساعا الذي نستطيع تبيّنه في الأدب يجب أن يكون نصا، لا تشكيلة من النصوص»[8]، ذلك «أن القصيدة تملك بنية تعددية الأبعاد وجد معقدة، وإذا ما أردنا أن نفرغ، بشكل دقيق، لتملّي ما بين مختلف المستويات من تفاعل فمن الأفضل البدء بتحديد حجم موضوع الدراسة»[9]. فالقصيدة هي في حد ذاتها مجال نصي شائك يقتضي استنفار طاقات هائلة لتوصيفه توصيفا يغطي كافة مناحيه، فأحرى أن تتحرك الآلة المنهجية في فضاء نصي يضم ما يربوعلى الستين قصيدة، كما هوالأمر في المتن الذي قر عزمنا على الالتزام به. غير أنه مع جملة المصاعب التي يطرحها متن عريض

7. حاتم الصكر: الراعي والجرة، الحكاية منظومة، جريدة «الجمهورية» العراقية، ع 7169، الخميس 4 ماي 1989، ص9.

8. Michael Riffaterre : la Production du texte, Paris, coll. poétique, Ed. du Seuil, 1979,p.11.

9. Nicolas Ruwet : Langage, musique, poésie. Paris, coll. poétique, Ed. du Seuil, 1972, p.208.

كهذا فإن ما يسوغ العمل داخل حدوده الواسعة حيازته لمؤهلين اثنين رئيسيين عندما ننظر إليه كجزء من التراكم الشعري الذي حققه الشاعر، أي من زاوية انبساطه على خمسة دواوين من ضمن ثمانية متحصلة، إذ «أن المتن يلزم أن يستجيب لقاعدتين متنابذتين : أن يكون محصورا بوجه كاف حتى لا يثبط البحث، ومتسعا بشكل واف حتى يسمح بالاستقراء والبرهنة»[10].

على أن الإلمام بالمتن المقترح يستدعي استسعاف جهاز منهجي قادر على تفكيك بنيته، وعزل مكوناتها، والنظر في طرائق وصيغ الانبناء الشعري- الرؤياوي، وصولا إلى ضبط درجة انقطاعه عن المنجز الشعري الرؤياوي لجيل الرواد، ضمن القطيعة العامة التي أخذت بها الأعمال الشعرية لجيل كامل حيال حداثة شعرية اعتبرت معيقة ومتقادمة. وفي هذا الباب نرى أن بحوث الناقد الأمريكي ميكائيل ريفاتير المندرجة في مضمار ما يسميه بـ«الدّالية» Signifiance تبقى أقرب من غيرها إلى نوعية المهام التحليلية التي ننتوي القيام بها. فكون المتن منشدا إلى دينامية تحولية ضاربة تنتقل بمقتضاها الأرحام - النويات الشكلية والدلالية إلى أطوار أسلوبية انفجارية، امتدادية، وذلك توافقا مع قانون انبنائه النصي الذاتي، فلعل هذا ما يجعل من سيرورته التكوينية سيرورة دالية متنامية تذهب قدما نحوالأفق الذي تكتمل عنده شعريته. إن الدالية تقوى على «إظهار المعطى والتدليل على حقيقته الخالصة «صائبيته وخاصيته» في اتصال بمنحاه الوظيفي، منتقلة به إلى متوالية من المتغايرات »[11]. هذا من جهة ومن جهة أخرى فأن تنزع المكونات الشكلية والدلالية، في رحابه، إلى تجاوبات وتواشجات تتأكد معها واحدية هيكله الشعري، فلا ريب أن هذا النزوع لمّا يعنى به التحليل الدالي، ويترصد أوفاقه وتجلياته، بل إن «هذه الوحدة الشكلية والدلالية التي تملك مؤشرات المواربة هي ما سأطلق عليه من الآن فصاعدا الدالية »[12].

إن الاستناد إلى مبادئ التوصيف الدالي سيعيننا، وبقدر كبير، على تتبع الأشواط المتدرجة التي سيجتازها المتن، مرتجعا إلى مستهلاته الشكلية والدلالية، وهوبإزاء إنضاجه لتوسلاته، وأنماط أدائه الشعري، ناهضا في نفس الآن بتنشئة البذرة الرؤياوية المنغرسة في أحشاء الديوان الأول، ومدها، اطرادا مع تعقد سيرورته، بكامل شروط تصاعدها وانتشارها. وعلى ذكر العنصر الرؤياوي يجدر أن نبين أن العاملية الرؤياوية تأخذ في المتن اتجاها تمظهريا يعد نتاجا لفاعليتين بنائيتين متعالقتين : فاعلية الشعري في الأسطوري، وفاعلية الأسطوري في

10. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p.11.

11. Michael Riffaterre : La Production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. du Seuil, 1979, p.88

12. Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. du Seuil, 1983, p. 13

الأسطوري. وحتى يتوضح الأمر لابد أن نشير، ولوباقتضاب ريثما يحين أوان التفصيلات، إلى أن القطيعة الشعرية لجيل الستينات عن شعرية الريادة ستستتبع، بالضرورة، قطيعة رؤياوية، فكان أن تبلورت ثلاثة أنساق رؤياوية هي : الرؤيا البروميثيوسية، والرؤيا النرسيسية، والرؤيا الأورفية، عوضا عن الرؤيا الدموزية «التموزية» التي اقترنت بشعرية الريادة. ولأن الخيال الأسطوري يمثل مرتعا خصبا للترميز الرؤياوي فسيميل قسم من شعراء الجيل إلى استثمار ممكنات هذا الخيال، لكن من منظور شعري متقدم، من أجل تصليب الرؤيات التي أثمرتها تجاربهم الشعرية. وبالمناسبة لن نبالغ إذا ما قلنا بأن حسب الشيخ جعفر يعتبر أكثر شعراء جيله انحيازا إلى الأسطورة، بل وأحد أكثر شعراء جيل الستينات العربي فيما يخص هذا الاختيار. وفي المتن الذي يعنينا ستنهض الرؤيا الشعرية، التي هي رؤيا أورفية، من خلال استراتيجية شعرنة اختراقية تقوم بها الأسطورة الأورفية في اتجاه الأسطورة الدموزية.

إن الرؤيا المعتملة في تضاعيف المتن رؤيا أورفية بامتياز، رؤيا متصلة باعتناقات اليأس، والاستحالة، والموت، بمعنى أنها تختلف جذريا عن الرؤيا الدموزية التي تؤول إلى أفكار الاستبشار، والإمكان، والانبعاث. فبالنسبة للسومريين، مبدعي أسطورة دمّوزي Dumuzi[13] وإينانا Inanna، التي تحول فيها الزوج الأسطوري، لدى البابليين، إلى تموز Tammouz وعشتار Ishtar، « كانت الإلهة إينانا « عشتار » تجسيدا للخصب في مظاهر الطبيعة المختلفة. وكان الإله دموزي « تموز » القوة الخلاقة التي تبعث الحياة في تلك المظاهر أثناء الربيع عندما يظهر العشب وينموالزرع وتتكاثر الماشية »[14]. وسيؤدي نزولها إلى العالم السفلي، كما سيأتي بيان ذلك في الفصول القادمة، إلى أن يقتاد الإله دموزي إلى هذا العالم بديلا عنها، وأن يتقرر بالتالي تناوبه الأسطوري على الأرض والعالم السفلي، أي على حد الحياة وحد الموت، انسجاما مع جدل الحياة والموت في السنّة الكونية. وبتعبير مواز فإن هذا التناوب يصب أولا في مجرى «المعتقدات الخاصة بإله الخصب وضرورة وجوده حيا، ولولفترة، من أجل استمرار الحياة في مظاهر الطبيعة، كما أنه ينسجم مع ما هوشائع عن موت هذا الإله في الصيف وعودته إلى الحياة في الربيع، وأنه ثانيا ينسجم مع قوانين العالم الأسفل التي توجب تقديم بديل عمن يخرج منه. فالإلهة إينانا قدمت زوجها دموزي بديلا عنها، ومن أجل أن يخرج دموزي إلى الحياة

13. وتقابلها أساطير الموت والانبعاث التي ارتكزت عليها العقيدة الإحيائية للحضارات الشرقية القديمة، مثل أسطورة ««أدونيس» و«عشتروت»» الفينيقية، وأسطورة ««بعل» و«آنات»» الكنعانية، وأسطورة ««أوزيريس» و«إيزيس»» المصرية، بينما سيقتبس الإغريق، في إحدى مراحل تطورهم الحضاري، المنظور الانبعاثي الكوني بالصيغة التي قننتها هذه الأساطير لتكون بذلك أسطورة ««أدونيس» و«أفروديت»» الإغريقية .

14. د. فاضل عبد الواحد علي : عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد 1986، ص 129.

كان لابد أن يحتل مكانه شخص آخر ولذلك يكون تطوع أخته كشتِن-أنا لأخذ مكانه لنصف سنة أمرا منطقيا وطبيعيا»[15]. أما عند الإغريق فتأخذ أسطورة أورفيوس Orphée ويوريديس Eurydice التوضيبة التالية : «من بين جميع اليوريديسات فإن الشهيرة منهن هي تلك الحورية التي تزوجها أورفيوس. ففي أثناء مطاردة الراعي أرستاوس لها أحد الأيام، لما كانت تمرح بمعية رفيقاتها في الحقول، حدث أن لدغها ثعبان عند قدمها ففقدت حياتها. لهذا لم يكن من أورفيوس إلا أن نزل إلى عالم الموتى حتى يرجعها إلى الحياة، سوى أنه في غمرة تعجله وتبرمه من زجر هاديس، سيلتفت من أجل رؤيتها، وذلك قبل خروجها من منطقة الظلمة، فماتت من فورها وإلى الأبد »[16].

وإمعانا في ترجيح النفوذ الترميزي للأسطورة الأورفية على المقومية الإشارية للأسطورة الدموزية سوف ينوجد المتن متقاطعا، بقوة التوجه الرؤياوي الأورفي، مع نصين آخرين، ينتميان إلى نفس الثقافة الأسطورية السومرية التي أنتجت أسطورة دموزي وإينانا، وهما «ملحمة غلجامش»، ومسرحية « رثاء أور»، بسبب من تمحورهما حول أفكار الموت، والخراب، والتفتت.

فبخصوص النص الأول نلفت إلى «أن بطل الملحمة شخصية تاريخية هوالملك السومري جلجامش، سادس ملوك سلالة الوركاء الأولى الذي حكم في حدود 2650 قبل الميلاد. ولاشك في أنه كان ملكا عظيما وبطلا شجاعا وصاحب فضائل ومنجزات فذة، مما حمل الشعراء القدامى على تخليد ذكراه في هذه الملحمة الفريدة »[17]، التي يتقاسم بطولتها مع صديق له يدعى إنكيدو، و« كان موت إنكيدومصيبة شديدة الوقع في نفس جلجامش. لقد صار شبح الموت يلاحقه ويفزعه ليل نهار، لأنه أدرك عن كثب أن الموت سيقهره هوالآخر، عاجلا كان ذلك أوآجلا، مثلما قهر خله ونظيره إنكيدو»[18]. وفيما يتعلق بالنص الثاني فإنه يصور النكبة التاريخية التي حلت بأرض سومر لتنتهي بذلك المدنية السومرية، إحدى أعرق المدنيات البشرية، و«تدور أحداث هذا النص في حكم السلالة الثالثة لمدينة أور وعلى وجه الخصوص في فترة حكم الملك الخامس لهذه السلالة «أبيسين »، إذ هوجمت ودمرت المملكة

15. نفسه، ص 131.

16. Joel schmidt : Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris, Ed. Larousse, 1965, p. 122.

17. الدكتور فاضل عبد الواحد علي : ملحمة جلجامش، مجلة «عالم الفكر»، المجلد 16، ع 1، أبريل-ماي-يونيو1985، ص 35.

18. نفسه، ص 44.

السومرية الأخيرة»[19]. ومن ثمة فإن تغليب الرؤيا الأورفية وترسيخها في الفضاء الشعري سيقتضي ليس فقط حلول البطل الأسطوري الإغريقي أورفيوس محل الإله الأسطوري السومري دموزي في قصة النزول الشعري- الأسطوري إلى عالم سفلي سومري متخيل، بل واندراج الأنا الشعرية، الأورفية، إلى الموقف المأساوي الذي اكتنف البطل غلجامش حين رؤيته صديقه، أي الإنسان، ينتقل من مدرج الحياة إلى مدرج الموت، وانخرط فيه الإله ناناز، بطل المسرحية، وهويحيا لحظة تقوض أور أوبالأولى تبدد العالم.

لهذا الاعتبار، وانطلاقا من توسل الكتابة الشعرية، في هذا المقام، بوسائط أداء أسطورية في مسعاها إلى إعطاء العنصر الرؤياوي أوفى ما يمكن من النجاعة الترميزية، فإن ما سننجزه من توصيفات لمكونات المتن، من زاوية دالية مدققة، حرصا منا على تعقب أطوار تحولها البنائي والنصي، من صعيد الرحمية- النووية إلى صعيد المنسقيات الكبرى، سيكون بالموازاة من توصيفات تخص فعل هذه المكونات في الأسطورة الأورفية، الفاعلة بدورها في الأسطورة الدموزية، وتلتقط أوجه تهييئها لنقاط تقاطعها مع كل من «ملحمة غلجامش»، و«مسرحية أور»، مثلما تهتم بتشخيص مؤشرية العنصر الرؤياوي، التصاعدية، المحفزة motivée شعريا وأسطوريا، برمزية الرحلة المستهامة التي ستقود الأنا الشعرية، كما سنرى بمزيد من التوسع، إلى قلب العالم السفلي. «إن نصا يستطيع تناول أسطورة وإرساء علاقة معها، لكن النقد الأسطوري يولي عناية أكبر للتماثل الذي يمكن أن يقوم بين بنية الأسطورة وبنية النص»[20].

وعليه فإن مستلزم تحرينا لما بين الخطاطة الأسطورية الأورفية والخطاطة الشعرية في المتن من تماثل، أولنقل إن داعي استكشافنا للطريقة التي انتهجها المتن في بناء الرؤيا الأورفية، مذوبا الأسطورة الدموزية في مجرى الأسطورة الأورفية، يحتم علينا تخويل الهوامش والتعليقات الإيضاحية أدوارا حيوية، وذلك حتى تتيسر لنا معرفة المادة الأسطورية، في مظانها الأصلية، قبل أن تدغمها الفاعلية الشعرية في صلب اعتمالها البنائي والنصي.

إن مقاربتنا للمتن ستتركز على مبادئ التحليل الدّالي كما أشرنا إلى ذلك قبل قليل، غير أن استسعافنا لنظرية الدّالية لن يحول بيننا وبين الاستفادة من دراسات لسانية، وأسلوبية، وسيميوطيقية، وإستيتيقية، يمكن أن تنور أكثر الإوالية الإنشائية للملفوظ الشعري في المتن. فأن يكون النص الشعري، بحسب الدّالية، مكتفيا بذاته، مسيطرا على أحوال انبنائه، منفتحا ما عدا على نصوص أخرى، بوازع من تلبيته لحاجته التناصية، متوجها إلى قارئه وغير مبال بما ندعوه

19. مسرحية «رثاء أور»، ترجم النص عن الألمانية : د. عوني كرومي، مجلة «الأقلام»، س 14، ع 6، مارس 1979، ص 8.

20. Pierre Brunel : Mythocritique, théorie et parcours, Paris, Ed. P.u.f, 1992, p.67.

مؤلفا وواقعا،فهذا مما لا يعروه أي تحفظ كان، لكن بدافع من عدم درايتنا،على وجه التحديد، للخلقة البنائية والنصية التامة للنصوص الشعرية، فإن اللوذ بمنهج ما يجب ألا يجعلنا نسقط من الاعتبار جملة من التوقعات المقاربية، المواكبة، التي تجد مبررها في تعقد البنية الشعرية، وفي ما تفجأنا به من أنساق، وعلامات، وقرائن إضافية متراكبة قد تكون خارج اهتمامات هذا المنهج. «فكلما زاد تعقيد العمل الفني كلما تعددت البنى والقيم التي يجسدها، وكلما غدا تفسيره تبعا لذلك أصعب، كلما زادت إمكانية إهمال هذه الناحية أوتلك منه».[21]

لا يتعلق الشأن بتعدد منهجي بقدر ما هوأخلاقية تحليلية مرنة، انفتاحية، بموجبها ستغدوالدّالية وعاء منهجيا مغتنيا بما يمكن أن تؤثيه دراسات، لا تقل أهمية، من نتائج تتعمق معها السيرورة الدّالية للمتن وتتوسع، بما يكفل النظر، مثلا، في الفاعلية العتبانية، والوقوف وقفة متأنية على مظاهر الفاعلية التناصية، لأنهما دليل عافية نصية ومنفذ المتن إلى تحرير طاقات تعدّيه النصي، والاستئناس الوظيفي الحذر بأشياء من قبيل المؤلف، والواقع، مسخرين، بهذا، الصلاحية التي يعطيها التحليل الدّالي لنشاطية القراءة في اتجاه الملاحقة التوصيفية لسيرورة دالية نراها لا تستأهل الانغلاق المنهجي وصرامته بقدر ما هي حقيقة بحس مقاربي لا يمانع، في ظل الوفاء لروح المنهج، في اجتراح أبعاد جوهرية، النص هومن يقترحها على نشاطية القراءة.

وحتى يصبح بمقدورنا الإحاطة بالخاصية الشعرية الكلية للمتن فسنسلك، لدواعي إجرائية خالصة، سنوضحها أكثر لاحقاً، مسلك المعاينة القطاعية لمجموعة الدّوال التي نحتسبها آيلة إلى المستوى الشكلي في المتن، وللدلالات المركزية المحسوبة على مستواه الدلالي، في حين سينصب التحليل، في الفسحة الإجرائية التي اخترنا أن تستقيم بين المستويين، الشكلي والدلالي، على الفاعليتين العتبانية والتناصية، اتساقا، فيما نرى، مع الموقع التكويني الوسيط، بين الشكل والدلالة، الذي تحتله مضاعفات كلتا الفاعليتين في جيولوجيا المتن، وفي منحى تشكله، الأفقي والعمودي، هذا في انتظار أن نخلص إلى فصل نريده تركيبيا، يكثف جماع المواظفات التي تمخض عنها المتن، الشعرية والأسطورية والرؤياوية، ويتكلف بتوليف معطيات الاستثمار الإجرائي لجملة من المفاهيم النقدية الرافدة، كالنووية، والحدّ، والإبدال، ولاوعي النص، والتبئير، والأيقونية، تطلّعا منا إلى تنميط الجملة الشعرية المنتجة في تضاعيفه والإبانة عن حجم انقطاعها عن جملة الرواد الشعرية، وعن الكيفية التي تبلورت بها، في نطاقها، الرؤيا الأورفية المنقطعة عن الرؤيا الدموزية.

---

21. رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة : د. محمد عصفور، سلسلة «عالم المعرفة»، ع110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، ص23.

الفصل الأول

جيل الستينات في الشعر العراقي المعاصر
عن سيرة جيل متألّق .. أوعندما تكون عقدة قتل الأب الرمزي
طاقة تفعيل لمبدأ الاستخلاف الشعري

لقد حاولنا، ضمن المقدمة، الإلماع إلى الخطوط الكبرى لمشروع كتابنا، إلى استهدافاته العلمية وتوسلاته النظرية والإجرائية، مما ستجلوه فصوله ومباحثه، لكن قبل أن نستقل بدراسة المتن المذكور عبر فصول كبرى متكاملة سنفرد هذا الفصل الافتتاحي المركزّ، نسبيا، لجيل الستينات في الشعر العراقي المعاصر، ولقطيعته مع شعرية الريادة، غايتنا من هذا تأسيس مساءلة متجردة لواحدة من أبرز الجولات الشعرية التحديثية التي عرفها الشعر العربي المعاصر، سواء من حيث تجديد التصور الشعري، أومن حيث الصدارة التي اكتسبها، في غضونها، التجريب الشعري، مما بوأ هذا الجيل مكانة متقدمة بين مختلف الأجيال الستينية العربية الموازية. وكما «يعتبر الفكر العلمي كتابا فعالا، جريئا وحذرا في الآن نفسه، كتابا قيد الاختبار، نريد أن نمكنه سلفا من طبعة ثانية، مطورة، مذابة، معاد تنظيمها»[22]، كذلك المعرفة الشعرية، مع فارق الماهية وتغاير إيقاع التطور، منشدة إلى شواغل تجددها ونضوجها. ألم يقل الفيلسوف الإغريقي أرسطوإن ما يميز الشعر والفلسفة عن التاريخ، كون هذا الأخير يعيد إنتاج خبرة معرفية ناجزة في الواقع والوعي معا، في حين ينزعان هما نحواستشراف ما لم يعرف بعد. وفي حالة الشعر فإن اللامعروف بعد ينسحب على أشكال البناء قدر انسحابه على المجاهيل الرؤياوية، والاستبصارات غير المطروقة، التي ليس له من خيار في اقتحامها وتخييلها.

إن منطلقنا، بناء على هذا، هوأن هناك عمرا افتراضيا للمجموعات، والظاهرات، في المجال الإبداعي، على الغرار من الأعمار الافتراضية لأجيال البشر، والآلات، والمصطنعات.

22. Gaston Bachelard : L'activité rationaliste de la physique contemporaine, Paris, coll. 10/18, Union générale d'éditions, 1977, P. 12.

وفي المجال الشعري يكاد يستقر رأي كافة فرقاء هذا المجال، من شعراء ونقاد وقراء، على بداهة انفراز جيل مستقل بذاته على رأس كل عشر سنوات، لهذا يهمنا أن نختبر إلى أي حد تصدق هذه البداهة على جيل شعري، أمم المشهد الشعري العراقي خلال عقد الستينات، وبقي حاضرا حتى بعد انصرام هذا العقد، وأيضا إلى أي حد توفق شعراؤه، المشهود لهم بالاقتدار الشعري والتعلق بقيم التحديث، والطليعية، والتقدم، في حفر مسافة- قطيعة شعرية ورؤياوية فعلية مع الإرث الشعري الذي تحدر إليهم من جيل سابق غطت ريادته الشعرية العالم العربي بكامله، مع ما في هذا الأمر من حمولة رمزية في الشعر العربي المعاصر برمته.

لقد قال الشاعر الأمريكي الحداثي عزرا باوند ما مفاده إن الحداثة لا تعني الهروب من القيود ولكنها تعني الهروب إلى الإبداع، أما نحن فسنجتهد لتوكيد أن المشروع الشعري الحداثي لهذا الجيل كان ازورارا عن القيود، وفي نفس الوقت اعتناقا من طرف أصحابه للإبداع أفقا جاذبا لا مفر من تصويب خطى الكتابة الشعرية في اتجاهه. وعبر ما سنستخلصه من نتائج، ستمدنا بها الدراسة المتمهلة لشعر حسب الشيخ جعفر، وأساسا للدواوين المعنية التي سنتعامل معها كمتن، أوكتجربة شعرية قائمة الذات ومحددة، الشيء الذي سيمنحنا إمكانية ركوب التعبيرين معا، المتن والتجربة الشعرية، نتطلع إلى إدراك زيف من صحة الجدارة الجيلية لشريحة واسعة من الشعراء العراقيين، وصلابة من هشاشة القطيعة التي تآزروا جميعهم على استحداثها في مسار الشعر العراقي المعاصر، وضمنيا في الشعر العربي المعاصر، أوالحر، أوالتفعيلي، أوالمنطلق، أوالجديد، مما هودارج في شأن التسمية التي انماز بها النموذج الشعري المختلف، إيقاعا ولغة وتخييلا وموضوعات ورؤيات، عن الشعر العربي القديم. وبما أن إشكال التسمية لا يدخل ضمن أولويات هذا الكتاب، ولأن هذا النموذج الشعري جديد، بالقوة، فإن هذا لمّا سيتيح لنا التراوح بين تعبير المعاصر، التصنيف الأكثر شيوعا، وتعبير الجديد، وذلك لأن معقد المشروع الشعري الستيني في العراق كان هوالعمل على بناء نموذج شعري جديد بالفعل، أوبالأحرى التجديد الجذري لجدّة شعرية ظلت منحجزة للعديد من الأسباب.

لابد من القول بأن «أفضل ما نعمله وأصدقه هوأن نحاول جعل أحكامنا تتحلى بأعلى قدر ممكن من الموضوعية، أن نعمل ما يعمله كل عامل وباحث : أن نعزل موضوع البحث، الذي هوفي حالتنا العمل الأدبي، وأن نتأمله عن كثب، وأن نحلله ونفسره، ونقوّمه في نهاية الأمر بموجب معايير موثقة ومدعّمة بأوسع قدر من المعرفة، وأكبر قدر من الملاحظة الممحّصة ومن الحساسية المرهفة، ومن التجرد في الحكم الذي نقدر عليه»[23]. هذا ما سنجتهد

23. رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة : د. محمد عصفور، سلسلة «عالم المعرفة»، ع110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، ص22_21.

للتشبث به، طوال الصفحات الآتية، آملين أن تحالفنا هذه الروح في إحقاق الافتراض المفهومي المزدوج: الجيل، والقطيعة، داخل حقل الإبداع الشعري، ومنحه قابلية التدليل على ورود مبدأ الجماعية الإبداعية، وعلى إمكان حدوث القطائع في مواعيد تاريخية تمليها ضرورة التقدم الإبداعي.

إن فوات فترة زمنية ملائمة، استغرقتها نشأة جيل الستينات، كان كافيا إذن لنهوض وعي شعري جديد ألفى نفسه مدعوا إلى إعادة النظر في شعرية اكتسبت بعدا مطلقيا لا تسنده حقائق الأمور، مطالبا بردها إلى جوهرها النسبي، مثلها مثل أي إنجاز إنساني، ومنقادا، على الأصح، إلى مساءلة جدوى استمرارها في ظرف اجتماعي وثقافي وسياسي وإيديولوجي وتاريخي مغاير لكون «الاستمرارية الثقافية والتقاليد ليست قيمة جوهرية أدبية»[24]، بحيث نعلم أن «الأعمال الفنية لا تتمتع بالمنزلة نفسها التي تتمتع بها النصوص الدينية، ولكن الناس لا يتلقونها تلقيهم لسائر ثمار النشاط البشري، بل إن هذه الأعمال -كما رأينا- تكتسي صفة الأصالة المطلقة بوصفها من ثمار العبقرية»[25]. ولأن تحقيق هذه الغايات، أي في العمق تفكيك ميتافيزيقا الريادة، لا ينفصل عن القطيعة، باعتبارها هنا تجاوزا للموروث الشعري الريادي ومعاودة بناء المعرفة الشعرية الحداثية، فإن الانتقال إلى هذا الصعيد المتقدم كان يستدعي من شعراء الجيل قراءة المنجز الشعري الذي يودون الانقطاع عنه قراءة لا يعنيها سطح هذا المنجز أوواجهته بقدر ما يهمها تغور لاوعيه السالب، ورصد الممكنات الشعرية والرؤياوية المسكوت عنها، أواللامفكر فيها، داخله، بمعنى «قراءة فعالة تنتج النص اللامكتوب والذي لا يكون مجال الكتابة إلا علامة عليه وعرضا من أعراضه»[26].

على أن القطيعة، إن في المجال العلمي أوفي المجال الأدبي، لا تحدث خارج نطاق المعرفة الماضوية، المستهدفة بالتجاوز، أوعلى هامشها. إنها تتأسس ضمن هذا النطاق دافعة بالمعرفة الجديدة، المستهدفة بالتحقيق، إلى أطوار تفاعلية، وظيفية، مع ماضيها الضاغط، وكلما تواتر تقدمها وتصالبها إلا وتراخى ارتهانها بماضيها ذاك، وصولا إلى انفصالها التام والنهائي عن دائرته. وبتعبير مواز فإن «المسلك الاسترجاعي للماضي لهوفي صميمه تملك لأفق التقدم

24. أ. د. هيرش : اتجاهان في التقييم الأدبي، ترجمة : نصر حامد رزق، مجلة «عيون المقالات» -ألف- ع1، 1986، ص47.

25. بيتير بيرجر : المؤسسة الأدبية والتحديث، ترجمة : محمد عناني، مجلة «فصول»، المجلد5، ع3، أبريل -ماي- يونيو1985، ص78.

26. عبد السلام بنعبد العالي: الميتافيزيقا والكتابة، مجلة «دراسات عربية»، س19، ع6، أبريل 1983، ص95.

في أدق معانيه»[27]، لأن «ذلك الموروث الماضوي الإيجابي يشكل نوعاً من «ماض يجري تحيينه» الشيء الذي يعطي فعالية الفكر العلمي، لوقتنا الراهن، صبغة ملموسة»[28]. وفي هذا الإطار يمكن أن نمثل بالمسلك المتدرج الذي سلكته قطيعة كارل ماركس مع المنظومة الفكرية الهيغلية، بحيث في انتظار أن يبرح تفكير ماركس، الفلسفي والتاريخي والاقتصادي، ما اصطلح عليه بمرحلة ماركس الشاب ليصل إلى مرحلة النضج اقتضى منه هذا أن يبقى، لمدة معينة، سجين نفس الإشكالات المثالية الهيغلية، بل وأن يشتغل على هدي من مصطلحاتها ومفاهيمها، وهوما يظهر في مؤلفه «العائلة المقدسة». ومع بداية المرحلة الوسطى في تفكيره، وهي التي وضع خلالها مصنف «الإيديولوجيا الألمانية»، أخذ في التبلور حس نقدي تجاه التأويلات الإيديولوجية لحركية التاريخ. وبحلول مرحلة النضج سيتأتى له استيفاء إنجاز قطيعته النهائية مع هذه التأويلات، إذ سينحت مصطلحاته ومفاهيمه المستقلة، كنمط الإنتاج، وقوى الإنتاج، والرأسمال، وفائض القيمة، والطبقية.. جاعلا الجدل الهيغلي يمشي على قدميه عوضا عن رأسه. وهكذا فإن «صياغة إشكالية جديدة جزء من تلك الإشكالية ذاتها، ولذلك يمكن أن نقول بأنه لا يتم قيام هذه الإشكالية الجديدة بصورة كاملة إلا عندما توجد جملة المفاهيم التي تصوغها، ولذلك تستمر القطيعة فترة من الزمن»[29].

من هذا الضوء نستطيع القول بأن شروع بعض شعراء الجيل كحسب الشيخ جعفر، وآمال الزهاوي، وصادق الصائغ، وسامي مهدي، وياسين طه حافظ، وفاضل العزاوي، في كتابة الشعر منذ أواخر الخمسينات، أي في ظل النفوذ القوي لشعرية الريادة، لم يكن مؤملا منه أن يغدق على بداياتهم الشعرية المبكرة تلك صفات المغايرة، والتميز، والاستقلالية، وتعليل هذا أنهم كانوا مرغمين على تنفس نفس الهواء الشعري الذي أرخته هذه الشعرية في المجال الشعري العراقي. لهذا وجدناهم يجنحون، تلقائيا، إلى استنساخ قيم وتقاليد وأخلاقيات القصيدة الجديدة كما كرستها نماذج الرواد، والملاصقين، لأن الوقوع على الصوت الشعري الخاص شيء لا يتم بغتة، ولأنه، وهذا هوالأهم، لا طفرة في القطيعة، بل وحتى تأخر البعض الآخر من شعراء الجيل في الكتابة الشعرية إلى عقد الستينات لم يشفع في وقاية بداياته، هوأيضا، من المؤثرات الضاربة لقصيدة الرواد. وعموما «إذا كانت بدايات حسب الشيخ جعفر وسامي مهدي وحميد سعيد وفوزي كريم «...» ذات صلة مباشرة بالجيل السابق إلا أنها

27. Bachelard : L' Activité rationaliste de la physique contemporaine, Paris, coll. 10/18, Union générale d'éditions, 1977, p. 22.

28. Ibd., p. 36.

29. محمد وقيدي : العلوم الإنسانية والإيديولوجيا، دار الطليعة، بيروت 1983، ص121.

استطاعت، بعد ذلك، أن تجد صوتها الخاص بها بحيث استوعب هذا الصوت أفضل ما قدمه «الرواد» وهذا يعني أن الشاعر الجديد أصبح ذا سمة معينة ونزوع مستقل»[30].

فرغما من كون فاضل العزاوي، مثلا، كان بحوزته حذف قصائد البدايات من ديوانه الأول «سلاما أيتها الموجة، سلاما أيها البحر»، والاحتفاظ ما عدا بالقصائد العاكسة للروح الشعرية الستينية الحقيقية، لأن الديوان يضم قصائد يمتد تاريخها من 1 إلى 1971،.فهوسيختار، متعمدا، الإفصاح عن جانب من تاريخه الشعري الشخصي، بصيغة أخرى «إن العزاوي، على الرغم من كونه يمزج الإبداع بتاريخه، يقدمه في هذا العمل الشعري أحد أكثر الأصوات تميزا في الشعر العراقي المعاصر. إنه انتقال بالتجربة الشعرية إلى حدود المخاطرة»[31]. أما عبد الأمير معلة حينما أصر على تضمين ديوانه الأول، كذلك، ««السيف والرقبة» قصيدتين عموديتين: «تفتحون الحدود» «1966» و«موت في دجلة» «1965» كنموذجين من شعره «العمودي» داخل بنية من القصائد الحديثة، فهويحمّل ذلك الاختيار قصدا اجتماعيا.. إنه أراد أولا -في تقديرنا- أن لا يتخلى نهائيا عن الوفاء لبيئته الثقافية الأولى «مدينة النجف» وهي بيئة تكوّنه الشعري والثقافي والسياسي، ولأن هذه البيئة من الصرامة في منح لقب الشاعر وتزكيته إلا إذا برهن، من خلال نتاجه الشعري العمودي، على أصالة»[32]، إنهما قصيدتان «دون مستوى القصائد الحديثة بكثير، وكان من المناسب جدا لورفعهما الشاعر عن الديوان وألغاهما تماما من ذهن المتلقي»[33]. لكن مع ما تكتسيه هذه الملاحظة من سداد فإن فائدة هذا المعطى يمكن أن تلتقط من زاوية أخرى، بمعنى أن إصرار الشاعر على إدراج عينة من ماضيه الشعري التقليدي، رغم إمكانية إعفاء نفسه وقرائه من هذا الأمر، في مجموعة شعرية تأوي قصائد مبنية على الطراز الأدونيسي، بما هوالحد الشعري المتطرف في انزياحه عن ذلك الماضي، لا شك يسعف في تبين النقلة الملموسة التي عرفتها تجربته الشعرية من مضمار التقليد والاتباع إلى مضمار الحداثة والتجريب، والوقوف على كيفية اختمار القطيعة في سياق تربية شعرية أصولية، غير متساهلة. ومع هذا فإن عبد الأمير معلة لم يتقاعس، شأنه شأن مجايليه، عن إحداث قطيعة جذرية مع

30. الشعر العراقي، ملامح وخطوط، «عنوان الدراسة ـ التوطئة الموضوع لملف الشعر العراقي المعاصر»، مجلة «الكلمة»، س5، ع6، نونبر 1973، ص11.

31. إلياس خوري : الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1982، ص216.

32. محمد الجزائري : ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص214-213.

33. نفسه، ص214.

ماضيه الشعري التقليدي، وأيضا مع شعرية الريادة، التي هي ماضيه الحداثي، ولمّا ينصرم ردح طويل من عمر تجربته الشعرية. وفي المقابل فإن السياب سوف لن يتأخر عن العودة إلى رحاب القصيدة التقليدية، والمفارقة أن تحصل تلك العودة في ديوانه الثالث «أنشودة المطر» الذي يمثل أوج نضوجه الشعري، بحيث اعتمد في بناء قصيدتيه، «بور سعيد»، و«من رؤيا فوكاي»، على نظام التفعيلة وعلى نظام البحر العروضي سواء بسواء، ولسنا محتاجين، في هذا الباب، إلى الإسهاب كذلك في ما كان من ملازمة البناء الإيقاعي التقليدي للشطر الأوفر من تجربة نازك الملائكة الشعرية. وعليه فإن قطيعة شعراء الجيل مع شعرية الريادة، وهي تتمخض تدريجيا داخل أوفاق هذه الشعرية ومقتضياتها، لم يكن بمقدورها، فترتئذ، صيانة بداياتهم الشعرية من جملة من التأثيرات السلبية، كالغنائية، والتقريرية، واحتداد العبارة الشعرية، والرتوب الإيقاعي، والتجزيئية الاستعارية، ونبوّ الصوت الإيديولوجي، والاستمساك بمبدأ نقاوة النوع الشعري، والوقوع الدائخ تحت طائلة النفوذ المرجعي للشعر الإليوتي.. أي من جملة «من أمراض الشعر التي انتقلت عدواها إلى الجيل الستيني، غير أن هذا لا يعني أن جيلنا الجديد لم ينتبه لذلك، ولم يع أبعاد القضية، ولم يحاول أن يوجد نفسه، ولم يجرب أن يدخل مجالات أوسع، وأغوارا أبعد ربما لم يتح للجيل السابق أن يتلمس عتبتها»[34].

فلكي تتحقق القطيعة مع شعرية الريادة، بصفة جازمة ومقنعة، كان لابد من انتظار تصرم شوط زمني/ إبداعي يراكم فيه شعراء الجيل مجموعة من النصوص الشعرية، الاستئناسية في الجوهر، التي سيكون لها مردود مزدوج، لكونها تمثل وسيلة للتمرس بالكتابة الشعرية المعاصرة والتدرب على كيفياتها وطرائقها، اعتمادا على نمط شعري مسبق وجاهز هوالنمط الشعري الريادي، وفي نفس الآونة عتبة أساسية إلى أفق المغايرة، والتميز، والاستقلالية. بمعنى أن تلك النصوص بقدر ما توحي لنا بأنها منصهرة في كيان النصوص الريادية، التي تتتلمذ عليها، فهي لم تكن لتستنكف، بالموازاة من هذا، ولوللحظة، عن تلمس شخصيتها الذاتية من خلال ما كانت تقوم به من اختراق متئد، لكنه فعال، لجسد تلك النصوص وروحها، مباشرة على هذه الشاكلة قطيعتها المتدرجة مع ماضيها الشعري الذي ما انفكت تستهديه وتتعكز عليه، ولا جدال في «أن مبدأ القطيعة سليم سلامة مطلقة حين يكون الاختراق هوالهم الأول»[35].

لذلك لا يمكن الحديث عن نشوء قطيعة جذرية، متواصلة التحققات، مع شعرية الريادة إلا انطلاقا من القصائد المتأخرة زمنيا/ إبداعيا في دواوينهم الأولى، وإن أردنا الموضوعية فسنقول

34. موسى كريدي : شعر جديد.. رؤيا جديدة، مجلة «الكلمة»، س2، ع4، مارس 1970، ص3.

35. سعدي يوسف : كي لا نذعر، مجلة «الفكر الديمقراطي»، ع3، صيف 1988، ص116.

إلا ابتداء من قصائد دواوينهم الثانية، أوالثالثة في حالات معينة، وذلك لما انخرط شعراء الجيل في تجريبية متطرفة، واضعين بهذا حدا بين قصائدهم هذه وبين قصائد الرواد، والملاصقين، وهوما يعطي تجريبيتهم نفس المفعول القطيعوي الذي يثمره التجريب في الحقل العلمي، إذ «يتحتم علينا أن نلح على القطيعة بين الروح العلمية الحقيقية الحديثة وبين الروح العلمية البسيطة ذات الطابع التصنيفي، كما يجب علينا أن نفرق أيضا بين الروح العلمية «المضبوطة» التي تتولى تنشيط مختبر البحوث وبين الروح العلمية «الدنيوية» التي تلقى مريديها في عالم الفلاسفة»[36]. وقد كان من نتائج هذا المنزع التجريبي أن تم لهم ترسيم قطيعتهم مع شعرية الريادة، كما جعلوا من التجريب أحد لوازم الكتابة الشعرية العراقية المعاصرة، بل ولربما «تبقى القيمة التجريبية في الحركة الشعرية القائمة الآن لصيقة ومرتبطة بالعراق»[37].

ومثلما تعد «المعرفة العلمية معرفة نضالية وأن تاريخها مليء بالثغرات»[38]، فإن المعرفة الشعرية، كمعرفة إنسانية، لا تعدوكونها، هي الأخرى، معرفة مثابرة، متطورة، تسعى على الدوام إلى الارتفاع عن أخطائها وسلبياتها. وكما «أن التجارب العلمية ليست اليوم رجوعا إلى الواقع وإنما هي إنتاج للواقع وإعادة إنتاج له»[39]، فكذلك الحال في التجريب الشعري، بما هواليوم سبيل الشعراء إلى إنتاج وقائع التخيل، والحلم والرؤيا، مما يطور المعرفة الشعرية ويعمقها. وفي وضع الستينيين فالذي لا مراء فيه هوأن المعرفة الشعرية المتحصلة من قطيعتهم مع شعرية الريادة سوف لن تفلح في إرساء ممارسة شعرية متقدمة وكفى، بل وستفيد أيضا في بناء وعي أوثق إلماما بطبيعة هذه الشعرية، بمحدداتها وباختناقاتها في آن، تماما كما الأمر في العلم لأن من خواص «معارفنا الحالية أن تسلط الضوء بطريقة حية على ماضي الأفكار العلمية»[40].

إن انتماءهم إلى فترة زمنية لاحقة سيلعب دورا محققا في مد كتابتهم الشعرية بصفة التقدم مقارنة مع كتابة الرواد، والملاصقين، وذلك على الغرار من السيرورة التقدمية التي مرت بها العديد من التجارب الشعرية الإنسانية، من بينها التجربة الشعرية الفرنسية الحديثة التي كان

36. Gaston Bachelard : Le nouvel esprit scientifique, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.u.f; 1987, p. 150.

37. عبد الأمير معلة رئيس اتحاد أدباء العراق في حوار مع الملحق الثقافي، حاوره : عبد الصمد بن شريف، جريدة «الميثاق «الميثاق الثقافي»»، الأحد 18 - الإثنين 19 يونيو1989، ص4.

38. عبد السلام بنعبد العالي، سالم يفوت : درس الإبستيمولوجيا، دار توبقال، الدار البيضاء 1985، ص73.

39. نفسه، ص40.

40. Gaston Bachelard : Le rationalisme appliqué, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.u.f, 1986, p. 9.

«يزداد فيها اكتساب الشعر لـ«شعريته» اطرادا مع تقدمه في مضمار تاريخه الخاص وتأسيسا عليه»[41]، حقا إنه «لا داعي للاعتراض إذا كان لنتائجنا أن تتطابق مع نتائج التاريخ السياسي والاجتماعي والفني والفكري، ولكن يجب أن تكون نقطة انطلاقنا تقدم الأدب كأدب»[42].

إن «الحداثة إقامة على حدود الخطر في زمن يتطلب معرفة نقدية مغايرة، لذلك نسأل: كيف يستحق الشعر العربي حداثة أخرى»[43]، ولعل صنيع جيل الستينات العراقي يبقى أحد الأجوبة المحتملة في هذا السياق، إذ بتحرر شعرائه من وهم الاطمئنان التصوري والوثوق الشعري، أي برفضهم لأي تموقف رواقي، خنوع، من المسألة الشعرية، وإبدالهم الوهم بالقلق، سواء على الوضعية الشعرية العراقية أوعلى المصير الشعري العربي المعاصر برمته، إنما هم كانوا، في الواقع، يحكمون على الحداثة المهادنة لأسلافهم القريبين بالارتكان إلى عهدة التاريخ، نظير ما يفعله العلم لما «تقتضي الروح العلمية، وبشكل مضبوط، وضع الفلسفة الأولى بين قوسين»[44]، ويرتبون، لا محالة، مواضعات إقامة قصيدتهم على حدود الخطر الشعري والرؤياوي. لهذا «سيكون عبثا البحث عن التواصل ما بين المشروع الستيني والمشروع الخمسيني. من هنا تتوضح مقولة «الجيلية» التي تلف المشروع الشعري كمستوى من مستويات التناقض الداخلي البنيوي للبورجوازية الصغيرة، وكأحد تعبيرات هذا التناقض»[45]، بحيث يظل «المشروع الشعري أسير لعبة الإلغاء والنفي، أسير هاجس التجاوز»[46]، وذلك على نحوما عرفته آداب إنسانية أخرى مختلفة[47].

41. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p. 20.

42. أوستين وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب، ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة : الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق 1972، ص350.

43. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 4ـ مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء 1991، ص171.

44. Gaston Bachelard : L'Activité rationaliste de la physique contemporaine, Paris, coll. 10/18, Union générale d'éditions, 1977, p. 26.

45. محمد جمال باروت : القانون الداخلي لتيارات واتجاهات الحداثة الشعرية، مجلة «المعرفة»، س20، ع235، شتنبر 1981، ص171.

46. نفسه، ص171.

47. يمكن أن نستشهد في هذا الإطار بالقطيعة التي أنجزها دانتي، وبترارك، في الشعر الإيطالي، مع التقليد الأدبي اللاتيني. والقطيعة التي أبانت عنها أعمال فيكتور هيغومع الكتابة الأدبية الكلاسيكية الفرنسية، ففي مبحث يحمل عنوان «انتصار وقطيعة الكتابة البرجوازية» يذهب رولان بارت إلى القول: «وحده هيغواقتدر، بما كان

لأسلوبه من وزن، على ممارسة الضغط على الكتابة الكلاسيكية واقتيادها إلى مشارف انفجارها».
- Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, coll. Points, Ed. Du Seuil, 1972, p. 44.
وأيضا بما كان من أمر الانقطاع الذي حققته المدرسة الرمزية الفرنسية -فرلين، رامبو، مالارميه- مع الشعر الرومنتيكي الفرنسي -هيغو، لامارتين، دي فيني-. أما في الأدب الروسي فنستطيع الإشارة إلى القطيعة العميقة التي قامت بها المدرسة المستقبلية -ماياكوفسكي، خليبنيكوف، بورليوك، كروتشينيخ، زابولتسكي- تجاه الشعر الرومنتيكي الروسي -بوشكين، ليرمونتوف، نيغراسكوف-، ومع خلفه، الشعر الرمزي -بلوك، بيلي، مرزكفسكي-.
وفي السياق الأروبي دائما يجدر بنا الإلماع إلى القطيعة الغائرة التي استحدثتها الكتابات المسرحية الطليعية لكل من الرومانيين، أوجين يونيسكو، وآرثور أداموف، والإيرلندي صامويل بيكيت، والإسباني فرناندوأرابال، مع الكتابات المسرحية الآيلة إلى الإيطالي لويدجي بيرانديللو، والألماني برتولد بريخت، والروسي إيفان تورغينيف، والفرنسي جان كوكتو، وكذلك إلى القطيعة الروائية التي جذرتها، في الكتابة الروائية الفرنسية الحديثة، جماعة من الروائيين -ألان روب غريي، كلود سيمون، ناتالي ساروت، ميشيل بوتور، روبير بنجي، كلود أوليي- سوف تتبنى أعمالهم منشورات مينوي، ويمثل كتاب غريي «السبيل إلى رواية الغد»، الصادر عام 1956، بيانا روائيا يكثف تطلعات أعضاء الجماعة إلى إنجاز رواية تتولى فيها اللغة السردية خلق الشخوص والوقائع والأزمنة والفضاءات بدل أن يكون المضمون هوما يخلق اللغة ويتحكم في مشيئتها التعبيرية مثلما هوالأمر في الرواية الاجتماعية، أوالعاطفية، أوالسيكولوجية، التي كتبها روائيون من أمثال سيدوني كوليت، وأندري جيد، وفرانسوا مورياك، وجورج برنانوس، وهنري دي مونترلان، وأندري مالرو.. وقد اصطلح على روايتهم ب «الرواية الجديدة» أو «اللارواية» بغرض التوكيد على درجة انقطاعها عن الرواية التقليدية، بحيث «لا يستغرب إذا ما تحول الروائيون الفرنسيون الشباب، البرمون بالتغيّر الداخلي المتواصل والساخطون على طريقة جمع المؤشرات النفسية، سوية إلى طرف متطرف آخر، وإذا ما ابتكروا روايات ألغاز الكلمات المتقاطعة، التي فيها جميع المؤشرات مادية، والتي تغطى فيها بركة العقل المائجة، مثل أي بئر، بلوح خشب ثم يلغى بوضوح».
- بول ويست : الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية، الجزء الأول، ترجمة : عبد الواحد محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص281.
ومما يذكر أن قطيعة روائية مماثلة، مع مراعاة اختلاف الحيثيات وتباين الوسائل، ستشهدها الرواية العربية، المصرية على وجه التحديد، على يد روائيي جيل الستينات، كيحيى الطاهر عبد الله، وإبراهيم أصلان، وجميل عطية إبراهيم، ويوسف القعيد، وبهاء طاهر، وصنع الله إبراهيم، وعبد الحكيم قاسم، ومجيد طوبيا، وإبراهيم عبد العاطي، وجمال الغيطاني.. الذين نجحوا في تخطي النموذج الروائي الذي رسخه جيل نجيب محفوظ، ويحيى حقي، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف الشاروني، ويوسف السباعي..
وفيما يهم أمريكا اللاتينية فعلى مدى «ثلاث مرات في خلال هذا القرن شهدت الآداب الأمريكية اللاتينية انقطاعا عنيفا، وحماسيا عن التقاليد المحورية التي تخترق هذا الأدب، مثل خيط من اللهب. إن ما حدث حوالي عام 1960، وترافق مع أقصى انتشار للثورة الكوبية، كان قد حدث حوالي عام 1940 مع الأزمة الثقافية التي أثارتها الحرب الإسبانية والحرب العالمية الثانية، وكان أوضح سلف له هوالانقطاع الهام الآخر : انقطاع طلائع سنوات العشرينات. ورغم محاولتنا تجنب إغراء التماثل، فإن من السهل أن نلاحظ أن لحظات الانقطاع الثلاث هذه «المتركزة بشكل تعسفي وقصدي حول رقم دائري : 20، 40، 60» تناظر عمليات ذات وجهين في آن واحد: فمن ناحية: إذا كانت كل أزمة تقوم بالقطيعة مع أحد التقاليد وتطرح إقامة اجتهاد جديد فإن كل أزمة، من الناحية الأخرى، تحفر في الماضي «القريب أوالبعيد» من أجل جعل تمردها مشروعا، من أجل خلق شجرة عائلة لنفسها، من أجل تبرير نسبها، يعكس الرجال المحوريون لهذه الأزمات الثلاث بوضوح نتيجة لاهتمامهم، في آن واحد، بالمستقبل الذي يقيمونه وبالماضي الذي يودون إنقاذه».
- إمير رودريجث مونيجال : التقاليد والتجديد، ضمن : أدب أمريكا اللاتينية، قضايا ومشكلات، القسم الأول،

إن العقيدة الحداثية تجعل من معاداة مبدأ التحفة الخالدة Chef d'oeuvre، في الإبداع الأدبي إحدى أولوياتها، مما يعني رفضها إضفاء أي نوع من القداسة على المنجزات المتحققة في مجال الأدب، مهما بلغت من الاكتمال والفذاذة وقوة التأثير، لأن تمجيد هذه المنجزات، علاوة على ما فيه من مجلبة للقعود والثبات، هوعلى الضد من منطق الفعل الأدبي، بله الفعل الإنساني في كليته، كفعل محكوم بالتطور والإضافة والتجاوز بسبب من نقصه ومحدوديته ونسبيته. من هذه الزاوية المتروية إذن سينظر شعراء الجيل إلى الإرث الشعري الريادي المستهدف بالقطيعة، وإلا لما كان هناك، أصلا، من داع إلى تجاوزه. إن نصوصا شعرية ك «عبور الوادي الكبير» لسعدي يوسف، و«حارس الفنار» لمحمود البريكان، و«عاد الرجال» لشاذل طاقة، و«حوار عبر الأبعاد الثلاثة» لبلند الحيدري، و«أولد وأحترق بحبي» لعبد الوهاب البياتي، و«الخيط المشدود إلى شجرة السرو» لنازك الملائكة، و«أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب، بما هي النماذج الشعرية العليا في شعرية الريادة، تبقى، من هذا المنظور، مجرد فلتات إبداعية خاطفة في أفق جهد شعري تحديثي شامل، غير مستكين ولا مهادن، جهد مفتوح على أقصى ما يمكن من الإضافات والمغايرات والقطائع. وبتعبير مرادف فإن تلك العلامات المضيئة في الإرث الشعري الريادي ليست أكثر من مداخل، عتبات، أومقدمات، بل لعلها تسويدات لقصيدة جديدة ستتجذر هويتها الشعرية الحداثية بفضل المشروع الشعري الذي نهض به جيل الستينات.

إن توفق الجيل إلى تدريج قطيعته مع شعرية الريادة، وصولا إلى نقطة الحسم النهائي معها، إن كان يعني شيئا فهويعني تأكد الانحدار الإبداعي الرمزي لأقطابها البارزين وعلى رأسهم السياب، الأب الرمزي للشعر العربي الجديد. «طبعا بقي شعر بدر شاكر السياب من أعظم ما قيل وكتب، ونجاح تجربة السياب الشعرية كان نجاحا للروح الدينامية التي عمت الشعراء بمقادير متفاوتة إلى أن بلغت في السنوات الأخيرة حدا من تصاعد التجربة، وجدنا عنده شبابا، كفاضل العزاوي وغيره، يقولون ما معناه إن تجربة السياب نفسها أمست قديمة ومحدودة وغير واردة بالنسبة إليهم»[48]، وذلك أن أمر «تنصيب السياب خاتما للإبداع في التجديد الشعري لم يكن إلا ورطة تكاتف نحوالوقوع فيها أدباء وشعراء ونقاد ومؤرخوأدب من كل أقطار العرب في غفلة من زمن منطق الطبيعة والعقل، وفي غفلة من زمن منطق الحياة

تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو، ترجمه عن الإسبانية : أحمد حسان عبد الواحد، راجعه : د. شاكر مصطفى، سلسلة «عالم المعرفة»، ع116، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، غشت 1987، ص228-227.

48. جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر، دراسات في الشعر، دار القدس، بيروت 1975، ص179-178.

وارتداده المكلف عن الشيوعية، واضطراره إلى الاشتغال، لما ضاقت به الأحوال، ذواقا للتمر في محل لتسويق التمور، ثم مماته في ذلك اليوم المطير، وهومن ظل يهجس طوال حياته بالمطر، الموافق، ويالمفارقة، لليوم الرابع والعشرين من شهر دجنبر لعام 1964، أي لذكرى ميلاد المسيح، النبي الذي تقنع بقناعه في أكثر من واحدة من قصائده، انتهاء إلى المراسيم البائسة، أوبالأولى المنكرة، التي تهيأت لجنازته، بحيث لم يرافقه إلى مرقده الأبدي إلا حفنة رجال كانوا من أقاربه أساسا.

تلك هي العناصر التي تشكلت منها أسطورة السياب التي استقرت في اللاوعي الشعري والثقافي الجمعي لتنضاف بذلك إلى أسطورة سلفه القديم أبي الطيب المتنبي، مقتاتة في تغذية جاذبيتها وسطوتها على ما في السيرة الأليمة للمسيح المصلوب، والحسين الشهيد، من زخم مأساوي. وفي هذا المنحى تدخل إقامة نصب تذكاري له بمدينة البصرة، على غرار النصب التذكارية المقامة ببغداد لكل من أبي نواس، وعبد المحسن الكاظمي، ومعروف الرصافي، ويندرج أيضا الاحتفال السنوي، الرسمي، بذكراه في العراق، هذا الاحتفال الذي شرع فيه ابتداء من عام 1971. إن «السيميولوجيا تعلمنا بأن من مهام الأسطورة إرساء قصد تاريخي ذي طبيعة عينية، وتركيز إمكانية ما في الخلود»[54]، ولهذه الغاية فهي، أي «الأسطورة لا تخفي شيئا : إن وظيفتها هي أن تحرّف لا أن تتلف»[55].

عبر هذه التلوينات المؤثرة المذكورة تحول السياب إلى أسطورة قائمة الأركان، أسطورة يسلط فيها الضوء على الجانب السيرذاتي المأساوي في شخصيته، في اقتران مع امتياز الريادة، عوضا عن الالتزام بحدود منجزه الشعري، وبقيمة هذا المنجز وجدواه، لأن الذي تتغياه الأسطورة، في هذا المقام، هوإيجاد سند رمزي قوي، مثير، وجاذب، في حياة الشاعر يعضد استحقاقه للخلود، واستئثاره بالمجد التاريخي، الشيء الذي أدى إلى تضخيم اسمه والتقليل من حجم الأدوار التي كانت لمجايليه[56] في إطار شعرية الريادة. ولاشك أن وضعية

54. Roland Barthes : Mythologies, Paris, coll. Points, Ed. Du Seuil, 1957, p. 229.

55. Ibd., p. 207.

56. كرد فعل تجاه ما لقيه هؤلاء من تهميش وجدنا الشاعر الستيني، عبد الرحمن طهمازي، يفرد لشعر محمود البريكان، مثلا، دراسة قيمة أعطاها عنوان «سيادة الفراغ، دراسة ونماذج من البريكان»، نشرت في -مجلة «الأقلام»، س22، ع7، يوليوز 1987- وذلك في محاولة لإنصافه من الغبن الذي لحقه جراء تضخيم دور السياب في مسألة الريادة. وللعلم فإن السياب نفسه لم يجادل أبدا، كما تم ذكره في غير هذا الموضع، في أهمية الدور الذي قام به البريكان في إطار شعرية الريادة، سوى أن ندرة قصائده وتبرمه من الأضواء أسهما، من غير شك، في التقليص من أهمية هذا الدور. وفي ذات المضمار يندرج أيضا كتاب الدكتور إحسان عباس: «عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث»، الصادر عام 1955، الذي حاول البرهنة من خلاله، ما

والتطور والفن والشعر والأدب، وفي غفلة من زمن قواعد النقد الأدبي الرصين الذي لا ينبغي له -ضمن حدود أحكام المنطق: عاما وخاصا- أن يجيز الإبداع في بداية التجديد نهاية وغاية للإبداع فيه.. ولم يكن السياب إلا البداية في التجديد»[49]. فلقد كان من تداعيات هذه الورطة إحلال يأس إبداعي مكين من أي سعي شعري إلى مطاولة الأعمال الشعرية للسياب، واعتزام «إقعاد الجيل الأدبي عن تخطيها والتفوق عليها بجديد»[50]، بينما، في الواقع، نحن «نخطئ حين يستهلك شعراء معينون رؤيتنا النقدية، فلا ننظر إلى نتاج الآخرين إلا في ضوء ما قدمه أولئك الشعراء فنلغي دور الأجيال المتعاقبة، وتبادل المواقع بين الشعراء، وفي هذا تحطيم للإبداع، وتعسف وإماتة للشاعرية حين نحصرها بحدود أوبمقارنة محتمة، لا داعي لها، مع نماذج سابقة»[51]، لأنه، وهوشيء طبيعي، «ما زالت عوالم شعرية بانتظار شعراء ورواد أيضا، وقد يستغرق التجريب سنوات طويلة، ويعقبه تجريب التجريب»[52].

على هذا المستوى يمكننا الربط بين القطيعة في الموقف الذي يعنينا، باعتبارها تجاوزا لشعرية الريادة، وبين تفكيك ميتافيزيقا الريادة، كفعل للتحرر من عقدة الرواد التي اتخذت صبغة طابوجاثم في المجال الشعري والثقافي، العراقي والعربي، وارتفعت بالسياب، بخاصة، إلى حجم أسطورة ضاغطة ستتراجع معها أسماء مجايليه إلى خلفية المشهد الشعري العربي المعاصر. فهوبمقتضى هذه الأسطورة «شاعر عظيم بكل معنى الكلمة، لقد ترك وراءه، رغم أنه مات في الثامنة والثلاثين من عمره، ثروة من الشعر الغزير الخصب الذي يجعل منه شاعرا من أعظم شعراء العربية منذ أقدم العصور إلى اليوم، وعظمة السياب كفنان يزيد منها تلك الظلال التي تحيط بشخصيته، فقد عاش فقيرا طيلة حياته ونكب بمحنة المرض وهوفي قمة شبابه، وقد عرض نفسه على أكبر أطباء لندن وبغداد وبيروت والكويت ولم يفلح الطب في شفائه من مرضه الخطير، وظل منذ عام 1957 تقريبا يتحمل آلاما جسدية عنيفة حطمت روحه وملأت شعره الأخير بعدد كبير من قصائد الرثاء المر لنفسه»[53]، هذا دون أن نسقط من حسابنا يتمه الباكر في أمه، وذمامته، وفشله العاطفي المزمن، إذ لم ينل حب ولا واحدة من النساء اللائي عشقهن عشقا جارفا، وكذلك ما تعرض له من اعتقال، ونفي، وتشنيع بمعتقداته وأشعاره،

49. مدني صالح : ورطتنا الأدبية بالسياب، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع 10، فبراير 1981، ص163.

50. نفسه، ص163.

51. د. جلال الخياط : عقدة الرواد والشعر الجديد، مجلة «الأقلام»، س12، ع1، أكتوبر 1976، ص99.

52. نفسه، ص99.

53. رجاء النقاش : أدباء معاصرون، سلسلة «كتاب الهلال»، دار الهلال، القاهرة، بدون تاريخ، ص294-295.

السياب، في الشعر العراقي، بل والعربي، المعاصر تبدو، من هذا الجانب، وكأنما هي استعادة لنفس الوضعيات الرمزية التي حظي بها، على سبيل التمثيل، كل من دانتي، وشكسبير، وغوته، ومایاكوفسكي، وإليوت، ولوركا.. بحيث غطت أسماؤهم المتألقة على أسماء مجايليهم، في آدابهم الوطنية، بفعل ما حصل، في غالب الأمر، من تداخل بين الإبداعي والسيرذاتي انتسجت منه لكل واحد منهم أسطورة شخصية مفحمة.

من هنا انتصبت الحاجة الماسة إلى تفتيت أسطورة السياب، وذلك بالعمل على فك الارتباط بين الشعري/ التصوري/ الثقافي الخالص وبين السيرذاتي، المأساوي، في شخصيته التي أريد لها أن تتقبل مركبة، أي اللجوء إلى قتل المؤلف وإلغائه والإبقاء على النص، ولا شيء غير النص، كيما تستقيم إمكانية تقييم منجزه بشكل موضوعي، مجرد، وغير مرفق بجملة الاختلاطات، والإسقاطات، والاستيهامات، التي طالما استحكمت في تعيين قيمته، إذ «أن المؤلف [بكسر اللام] والمؤلف [بنصب اللام] لا يشكلان أكثر من منطلق لتحليل تمثل اللغة أفقه: فلا مجال لعلم مختص بدانتي، وشكسبير، أوراسين، وإنما هناك مجال فقط لعلم الخطاب»[57]. وإذا كنا قد فصلنا الحديث، نسبيا، في شأن الموقف الشعري والتصوري الذي اتخذه جيل الستينات من شعرية الريادة، بما في ذلك تجربة السياب الشعرية، فلا بأس في أن نشير إلى كون الستينيين سيعتبرون أن من بين عوامل هشاشة هذه التجربة وانسدادها الضعف الذي وسم ثقافة السياب والمحدودية التي كان عليها رصيده المعرفي. لهذا سيتولى أحدهم، وهوسامي مهدي[58]، مساءلة المؤهل الثقافي للشاعر - الأسطورة، مستهدفا، من وراء هذه

دام يتصل عمقيا بميتافيزيقا الريادة، على أن البياتي هوالرائد الفعلي، من وجهة نظره، للشعر العربي المعاصر، وذلك اعتمادا على الدفعة البنائية القوية التي أمد بها القصيدة الجديدة في ديوانه الثاني «أباريق مهشمة». ففي رأيه، دائما، أن ما انطبعت به الدواوين الشعرية الأولى لنازك الملائكة، والسياب، بالرغم من أسبقيتها التاريخية على ديوان البياتي هذا، يجعل منها مجرد مناوشة مضطربة للتجديد الشعري في مجال الكتابة الشعرية العربية المعاصرة. وبحلول عام 1969 سيصدر نفس الناقد كتابه الموسوم بـ«بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره»، مقاربا فيه، بكيفية رئيسية، أخطاء السياب الشعرية، واندفاعاته الأسلوبية والبلاغية، الشيء الذي سيثير ضجة في الأوساط الشعرية والثقافية العربية المتماهية مع أسطورة السياب، سواء في بغداد أوفي بيروت التي لم يتأخر فيها الجناح المتعاطف مع تجربته الشعرية، داخل تجمع مجلة «شعر»، عن التنديد بالاستخلاصات والأحكام التي ذهب إليها إحسان عباس في هذا الشأن، واعتبار الأمر انحيازا مكشوفا منه إلى شعر البياتي وتزكية ضمنية لما سبق أن أورده من آراء إيجابية فيه احتواها الكتاب الذي خصه به. وبالمناسبة فإن البياتي يصر دوما على ضرورة إعادة الاعتبار لدوره الفعلي في شعرية الريادة، وما من فرصة يكون موضوعها الريادة إلا ونلفيه يلح على ندّية أعماله الشعرية الأولى لأعمال السياب، ويدافع عن قيمتها التدشينية على أكثر من صعيد.

57. Roland Barthes : Critique et vérité, essai, Paris, coll. Tel Quel, Ed. Du Seuil, 1966, p. 61.

58. يتعلق الأمر بدراسته الموسومة بـ : بدر شاكر السياب، دراسة في ثقافته وفنه الشعري، المنشورة في مجلة «آفاق عربية»، س10، ع8، غشت 1985.

المساءلة، تشخيص طبيعة هذا المؤهل، ومكوناته، وروافده، وتحديد مدى انعكاسه السلبي على شعره.

وككل مرة يقع فيها التطاول على أسطورة السياب والمساس بهالتها ينتفض المتحزبون لصفه، وتنتفض آلة الدفاع عنه لإفحام وتكميم الأصوات التي قد تذهب إلى وضع سمعته الشعرية، التي لا تقبل التعريض، موضع تحفظ أوتشكيك. وهكذا يتم الاستنجاد ببعض الحالات من تاريخ الإبداع الأدبي الإنساني للتهوين، مثلا، من أهمية تلازم المؤهل الثقافي ومتانة الإبداع وجودته، إذ «ما ثقافة هوميروس الذي خلد حروب طروادة وأثينا في ملاحمه؟ وهل اكتسب شكسبير جزءا من ثقافته أثناء عمله خادما في إسطبل للخيول؟ وهل تثيرنا مكونات ثقافته بالقدر الذي تحدثه فينا مواهبه الشعرية العظيمة؟ وهل كان الشاعر الفرنسي رامبو، الذي أبدع أروع قصائده وهوابن السادسة عشرة مثقفا كبيرا ألمّ بالمعرفة وبأسبابها، وهوفي تلك السن المبكرة ؟ وخذ من الأمثلة، من عصرنا أوالعصور الخوالي، ما تشاء، وتدبّر إجابة السؤال التالي : أيهما شاغلنا، الشاعر مثقفا، أم الشاعر مبدعا ؟»[59]. وإن شئنا «ولكي لا نجانب الحقيقة بشيء، يمكن التساؤل عن النقص المزعوم في ثقافة بدر الشعرية : أين هو؟ أهوفي الجانب اللغوي، حيث كلنا يعرف لغة بدر الصافية المتينة، أم في ثقافته الأجنبية وهوخريج قسم اللغة الإنكليزية «...» وهوالقارئ المثابر، والمتمثل الأصيل للعديد من منجزات القصيدة العربية والأوروبية. ثم من يستطيع التغاضي عن ثراء القاعدة الثقافية التي تنهض عليها قصائده ؟ إن مصادر بدر الشعرية غزيرة إلى حد جدير بالإعجاب»[60]. ولعله من الطبيعي أن يتكفل سعدي يوسف بالدفاع عن ثقافة السياب، رغم إدراكه لطبيعتها وإلمامه بنواقصها، لأن المسألة على قدر ما تتعلق بالمعلم الأول فإنها تخص، في نفس الوقت، شاعرا جنوبيا -من البصرة- مثله، ورفيقا إيديولوجيا -ماركسيا- في فترة من الفترات، بل وسوف لن تنال الأطوار التصورية والشعرية المستجدة التي انتقلت إليها تجربة سعدي يوسف الشعرية، ولا انخراطه الضمني في المسار التجريبي الذي فرضه الستينيون، من موقفه المبدئي المناصر لشعر السياب وثقافته، ومن ثم فإن القضية لا تعدو، في نظره، كونها «تواطؤا قد جرى بين أدونيس وسامي مهدي، وتم التنسيق بينهما لشن حملة ظالمة ضد بدر شاكر السياب»[61].

59. علي حداد : غصن أخضر... أوراق متناثرة، كتابة في ثقافة السياب وشعره، مجلة «الأديب المعاصر»، ع34، شتنبر 1987، ص113-112.

60. سعدي يوسف : أنت، والحياة، وأشياؤها، حاوره : هاشم شفيق، مجلة «الكرمل»، ع23، 1987، ص64.

61. نفسه، ص64.

ورغم ما تكتسيه هذه المرافعات من أهمية لا تنكر فإن تأخرها إلى عقد الثمانينات معناه مجيئها في وقت كان قد انحسم فيه سلفا لا أمر ثقافة السياب فحسب، بل وأمر شعره، وأمر أسطورته هي الأخرى، وذلك حينما صدر ديوان «رماد الفجيعة» لسامي مهدي عام 1966، مشكلا أول مسمار يندق في نعش الشاعر الكبير، ريثما يتأتى للدواوين اللاحقة لشعراء الجيل متابعة دق مسامير أخرى، أقوى انغرازا، لن يفضل معها إلا مواراته التراب. وبصيغة ثانية إن المرافعات المذكورة إن هي إلا جزء من التداعيات المتراكبة للقطيعة الشعرية الغائرة التي قام بها الجيل تجاه شعرية الريادة، التي تحمل السياب النصيب الأعظم من أعبائها. فهذه القطيعة التي تعتبر عقدة قتل الأب، الأوديبية، منطلقها، السيكولوجي اللاشعوري المتجذر سيكون يقينها الأساسي الأوحد هوألا سبيل إلى تملك القصيدة، بالنسبة لجيل الأبناء، سوى اغتيال الأب وتنحيته، نظير ما فعله أوديب لما قتل أباه لايوس ليظفر، من غير علم منه، بأمه جوكست. فبعد أن «يبلغ الصبي مبلغ الرجال يلمح إليه بعض شباب المدينة أنه ليس ابنا حقيقيا لوالديه، فيذهب إلى مدينة دلفي ليتعرف من النبوءة على سر مولده، ولكن النبوءة التي يحصل عليها بدلا من أن تروي عطشه إلى الحقيقة تذكر له أنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه، فيغادر كورنثه هربا من قدره «وهولا يزال يعتقد أن بوليبوس وميروبي هما والداه فعلا». وعند مفترق ثلاث طرق تؤدي إحداها إلى مدينة طيبة تصادفه عربة فيها راكب وبعض أتباعه، وحين يحدث نزاع حول حق الطريق بين أوديب وبينهم، يتلقى أوديب من خلاله إهانة من الراكب، فيشتبك معه ويقتله هووأتباعه فيما عدا تابع واحد، دون أن يدري أن الراكب كان أباه الحقيقي، لايوس، ملك طيبة»[62].

إن عودة أوديب من كورنثه إلى مسقط رأسه، طيبة، حيث أمه وطفولته، بما هي «عودة إلى الجذور، تتقاطع، في الحقيقة، مع تحرير هذه الجذور، إذ بارتفاعه إلى قامة أبيه سوف ينتصر أوديب على هذا الأب ويتجاوزه حتى تأخذ طريقه الذاتية الخالصة في النهاية إهاب طريق إلى حريته»[63] في استعادة المرأة -الأم التي انحدر من رحمها ثم لينتزعها منه، قسرا، رجل آخر هوأبوه. «ففي تزامن مع شروع توجه النموالغريزي للطفل في استثمار الجنسي يتضح له، أي للطفل، أكثر فأكثر، أنه لا يشكل لوحده موضوع رغبة أمه، وأنه لا يستطيع جعلها تنقطع كلية إلى رغبته لأنها تحب الأب أيضا، بل ويحدث أن تقدمه عليه في أحيان كثيرة»[64].

62. لطفي عبد الوهاب يحيى : الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة «أوديب ملكا»، مجلة «عالم الفكر»، المجلد16، ع3، أكتوبر-نونبر-دجنبر 1985، ص95.

63. Colette Astier : Le mythe d'oedipe, Paris, Librairie Armand Colin, 1974, p. 37.

64. Georges Philippe Brabant: Clefs pour la psychanalyse, Paris, coll. Clefs, Ed. Seghers, 1970-

وفي موقف شعراء جيل الستينات الذين قتلوا، هم أيضاء السياب، أباهم الرمزي، في مفترق الطرق الشعرية، تشبها بمجريات الأسطورة الأوديبية، كان مقتضى انولاد القصيدة الجديدة على يد امرأة يرجح، بالضرورة، لوذهم بتجربة نازك الملائكة، باعتبارها أمّا رمزية. لكن إن كانت جوكست قد انتحرت بعد أن اكتشفت فظاعة خطيئتها المتمثلة في زواجها من ابنها، فإن أمهم الرمزية هم كانت قد ماتت إبداعيا لأن تجربتها انطلقت من الأصل كسيحة، مهيأة للانهيار، وذلك منذ كانت فكرة قتلهم لأبيهم الرمزي، أي انقطاعهم عن شعره، مجرد انتواء قيد التخمر. وحتى ولوكان قد بقي منها نزع أخير تعاند به موتها الشعري المحتوم ذاك فإن تخلصهم من الأب، واسترجاعهم للقصيدة، كمسقط رأس وكأمّ وكمجال نفوذ، كما استرجع أوديب طيبة وجوكست وشرعيته الملكية، ليفيد، منطقيا، القضاء المبرم على الروح الشعرية لشاعرة كان ممكنا أن تملأ دور جوكست في وضعية شعرية أوديبية، تراجيدية كهذه. فقد «تساءل الجميع لم لا تكتب نازك ؟ كيف تصمت نازك ؟ الشاعرة البارعة الرائدة. ولكن لكل عطاء مهما كان زخمه وقت يخف زخمه»[65]. حقا «أعطت نازك الأدب العربي كثيرا من الأعمال الإبداعية الرائدة العميقة»[66]، غير أن نجاح الأبناء الشعريين المشاكسين، بله العاقين، في إزالة السياب من طريقهم إلى القصيدة، بمعنى إلى أفقهم الأمومي الحر، والجوهري، كان نوعا من الحكم، غير القابل للاستئناف، بالصمت/ الموت على نازك الملائكة[67]، بل وعلى كل من أسهم،

1971, p. 45.

65. ديزي الأمير : ذكريات عن عاشقة الليل، مجلة «إبداع»، س14، ع2، فبراير 1996، ص111.

66. نفسه، ص111.

67. أي أمّ، حقيقية كانت أورمزية، إلا وقدرها أن تدمن حب أبنائها وتحنوعليهم، مهما أوغلوا في رعونتهم وشيطنتهم، ومهما أتوا، ولوفي حقها، من زلات ومظالم. والواقعة التالية بين نازك الملائكة وحسب الشيخ جعفر تثبت هذا أيّما إثبات: فمن أدرى الأم الرمزية حين هفوّها، بتلقائية الأمهات، صوب أحد أبنائها، ثم وهويهرع، من فوره، إليها فتلاطفه وتتودد إليه ما شاءت لها وثاقة عروة الدم الرمزي ورهافة شغاف القلب، حلية كل أمّ أصيلة، بينما هي المغتالة سلفا على أيدي شعراء الجيل كافة، أنه كان أحد أشدهم فتكا بها وأعتاهم إزهاقا لمهجتها الشعرية. أوليس هفوّها، في العمق، نحوابن يعترف له أنه صان، للياقته ودماثة طبعه، لسانه دوما، عكس بعض مجايليه، من إطلاق كلام ناري، في حق من يدين لهم بوجوده الشعري، ليس فيه درة من مروءة أواعتبار، لكنه على مستوى الكتابة انتمى دوما إلى الزمرة الأكثر شراسة، في شعراء الجيل، فيما يخص التجريب الشعري المنتج لنصوص تتخطى نصوصها بمسافة إبداعية خارقة. أفليست، لمرة أخرى، تخلع نبلها ورقتها الأموميين على ابن ينوء لاوعيه الشعري، رغم ما يغمر لسانه من برّ وحياء، بنصيب أوفى من وزر مقتلها الشعري. هكذا، وبعد أن يذكر حيثيات تعرفه الشخصي على، بالتتابع، الجواهري، وسعدي يوسف، والبياتي، ومشاهدته، لا غير، للسياب، يتوقف بنا عند حكاية لقائه بنازك الملائكة : «التقيت معلمتي الأولى، نازك الملائكة، في مهرجان المربد في البصرة سنة 1973. كنت واقفا مع مجموعة من الشعراء العراقيين الشباب، وفجأة أقبلت نحوي جامعية بصرية، وأخبرتني أن المعلمة تريد أن تراني. بقيت مشدوها للحظة... ثم هرعت إليها، وقفت بين

من قريب أوبعيد، إلى جانب الأب الرمزي في بناء صرح شعرية الريادة.

على أن السياب ولولم يكن موته الفعلي إلا يوم 24 دجنبر 1964، ولم تسدد إليه الطعنة الرمزية الأولى القاتلة، من طرف أبنائه الستينيين، إلا في عام 1966، فإن بداية احتضاره الشعري ستقترن مع ولوج تجربته الشعرية المرحلة الأيوبية، بحيث سوف تكشف هذه المرحلة بالذات عن انحدار محسوس لطاقاته الأدائية، كما سيطبعها طغيان هاجس الموت على مخيلته، وكأنما الشاعر كان يحس وشوك انسحابه الكياني الفاجع، ودنوكارثة مماته الرمزي المحيق. «وربما كانت صفتا المراوحة والارتداد هما الأكثر ملاءمة للتعبير عن الإنتاج الشعري للسياب في هذه المرحلة، بقدر ما تدل المراوحة على تناول المواضيع نفسها أوتلك المماثلة لها بطرق تعبيرية لا تحمل جديدا، وبقدر ما يدل الارتداد على النكوص إلى أوضاع ماضية واعتماد صيغ تعبيرية قديمة، قد يكون مدار الموت المجال الذي تتجسد فيه هاتان الصفتان بشكل أوضح من أي مجال آخر، وذلك لا يعود لحضور الموت المهيمن بصورة ساحقة في قصائد هذه المرحلة وحسب، بل لأن هذه القصائد ممهورة معظمها بطابع المدى المرتج أوالخاتمة العدمية أوالمأساوية»[68]. لكن «لماذا لم يفكر الشاعر في وضع حد لعذابه طالما أن الأمل قد انقطع وانتصب شبح الموت فوق جدار المحنة ؟»[69]. أما الجواب فلأن انسحابه الكياني كانت السماء قد عينت له ذلك اليوم المطير، المتواقت مع ذكرى ميلاد المسيح من عام 1964، في حين أن تاريخ مماته الرمزي كان أمره، كما لايوس التعس في أسطورة أوديب، بيد أبنائه الستينيين الذي فات منهم أن أهدروا دمه الشعري مع مطلع عقد الستينات. ومن ثم فهم إن كانوا قد فتتوا أسطورته التي صنعها الرأي العام الشعري والثقافي، في العراق والعالم العربي، بتأثير من السلطة التي كانت لميتافيزيقا الريادة، ابتداء من أواخر الأربعينات، فإنهم سوف لن يبخلوا عليه، من باب اللياقة وجبرا لخاطر المتشيعين لشعره، بميتة تستعيد، ولوأنها شعرية، ذات الهيئة التي تم عليها مصرع لايوس على يد أوديب، كل ما هنالك أن هذا الأخير كانت وجهته، بعد أن انفك من أسطورة أبيه،

يديها الطيبتين، وأخذنا نتحدث، وسريعا ما أقبل الآخرون الفضوليون أصدقائي الشعراء يريدون التقرب من الشاعرة الكبيرة التي لم تكن تأبه لأي واحد منهم !».

– الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر لـ «الوسط» : القارئ أملي الوحيد والمنفى موجود في كل مكان، حاوره: موسى برهومة، مجلة «الوسط»، ع299، 20 أكتوبر 1997، ص52.

68. سامي سويدان : بدر شاكر السياب، من إشكاليات ريادات التجديد في الشعر الحديث، مجلة «الآداب»، س44، ع 2-1، يناير - فبراير 1996، ص37.

69. فتحي سعيد : الغرباء، سلسلة «مذاهب وشخصيات»، ع138، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1966، ص72.

مدينته طيبة وأمه جوكست، في حين ستكون وجهتهم هم، وقدِ تخلصوا من هيمنة أبيهم، القصيدة كمسقط رأس، وكأمّ في نفس الوقت.

هذا وإذا كان شكسبير قد خول ليوليوس قيصر، في مسرحيته الحاملة لنفس التسمية، أن يلهج، في أثناء اغتياله، باسم من سدد بخنجر إلى جسده الشامخ تلك الضربة الحاسمة، ألا وهوصديقه بروتوس، المثقف الروماني الأرستقراطي، فصاح في وجهه : «حتى أنت يا بروتوس !»، فإن السياب لم يكن بمستطاعه أن يعيّن، من بين أبنائه الستينيين، من كان الأشد قساوة في قتله، لأنهم كانوا، جميعهم، بمثابة بروتوس واحد له أياد عدة. لقد كان بروتوس يحب القيصر، بيد أن حبه لروما، جوهرة العالم القديم، وصل إلى مرتبة العبادة، وعندما خيّر في أن يرى القيصر يذوب في عظمة روما أوأن يرى روما تتحول إلى مجرد ظل باهت لمجد القيصر وسؤدده، لأنه عز عليه أن يشهد على مسخها إلى متاع بئيس في كنف جنون السلطة وتجبرها، اختار أن يخون القيصر، ويقتله لتحيا روما وتستمر. ومثلما قال القيصر بعد أن غزا إنجلترا : «جئت، رأيت، فتحت» فلعله من حق السياب، الذي لا ينازع، أن يقول هوالآخر، وبانتشاء، إنه جاء إلى الشعر العربي، ورآه، ثم فتحه، ألم يكن هومن قال : «لقد رافقت «جلجامش» في مغامراته.. وصاحبت «عوليس» في ضياعه، وعشت التاريخ العربي كله، ألا يكفي هذا ؟!»[70]. لكن من حق أبنائه الشعريين، الذي لا غبار عليه، أن يردوا على تساؤله بالسلب، لأن ما حققه السياب يبقى، مع كل هذا، دون ما كان مطالبا بالقيام به، بل إنه هونفسه لم يجد مرة أدنى غضاضة في تحديد المدى الذي يستشعر قواه الإبداعية والمعرفية مسعفة على بلوغه. فهويرى «أن مفهوم الثورة يختلف عند شخص عنه عند شخص آخر، فهناك من الثورات ما يهدف إلى تهديم القديم من أسّه وبناء شيء جديد مكانه. ومنها ما يهدف إلى ترميم الأجزاء المهدمة من الماضي وإضافة طوابق جديدة إليه. وإنني شخصيا من النوع الأخير من الثوار»[71]. ما دام الترميم غير كاف لقصيدة هيكلها ومحمولها في حاجة إلى تثوير جذري، وما دامت أسطورة السياب فوق ما يستأهله حقا إنجاز لا يتعدى نطاق الترميم فقد اضطر الستينيون إلى التضحية بالأب الرمزي، واجتثات أسطورته الضاغطة، لكي تستمر القصيدة فضاء للتجديد والتطوير والإضافة والإغناء، وذلك على الغرار من روما التي فضل بروتوس، في سبيلها، أن يخسر صداقة القيصر، ويناهض آفة الاستبداد، لينال، في المقابل، شرف المواطنة الحق.

70. كتاب السياب النثري، جمع وإعداد وتقديم : حسن الغرفي، منشورات مجلة «الجواهر»، فاس 1986، ص188.

71. نفسه، ص104.

وحينما يقول شاعر ستيني من خارج العراق : «لم أتعرف على السياب، فليس في وسع جميع الأبناء أن يتعرفوا على آبائهم الشعريين الشرعيين - وهذا حسن ربما»[72]، فليس معنى هذا أنه لم يتعرف عليه شعريا، بل العكس، إذ «تعرفت على شعر بدر شاكر السياب، دفعة واحدة، من خلال عمله الكبير «أنشودة المطر»، فعثرت على ضالة المثال الشعري دفعة واحدة. اخترقني النهر ولم أعد، بعد القراءة، من كنته قبل القراءة»[73]. غير أن ما هوأكيد هوثبات محمود درويش على ما صار إليه بعيد لحظة انذهاله بـ«أنشودة المطر»، ولسنا بحاجة إلى الغوص في تجربته الشعرية، وفي تفاصيل تحولاتها، لأن هذا ليس من شأننا، وأيضا لأن الذي نرمي إليه من وراء هذه الإشارة هوأن نوضح بأن جريرة الموت الرمزي للسياب، وإن كان يتحملها بدرجة أولى جيل الستينات العراقي اعتبارا لمباشرية أبوته الرمزية لشعرائه، فإن هذا لا يعفي، بأي حال من الأحوال، باقي الأجيال الشعرية العربية الستينية، الفاعلة منها والناضجة على وجه التحديد، من تبعات هذا الموت وذيوله. فكون هذه الأجيال ابتعدت عن مدار تجربته الشعرية، وبالضرورة عن مدار مختلف الشعريات الريادية القطرية، ثم كونها تحمست للقطيعة الشعرية التي خاضها الأقران العراقيون مع شعره، أواختارت الصمت والعزوف عن إدانة ما اقترفوه في حقه من اغتيال، فإن هذا المواقف، مع ما تبطنه من تواطؤ، تجعلها مورطة هي كذلك، ولوبصفة غير مباشرة، في نفس الخطيئة الخلاقة التي ارتكبها، بالنيابة عنها، أبناؤه الروحيون الأكثر دنوا منه، والسبب هوأنها كانت معنية بدورها بتقويض جدار سيكولوجي سميك كالذي شكله اسم السياب وشعره.

أما وقد تم لجيل الستينات العراقي الإجهاز على القطب الأهم والأوزن في جيل الرواد، فما من شك في أن هذه الضربة الموجعة التي تلقتها شعرية الريادة ستكون بمثابة إنذار ضمني بموت باقي الرواد، والملاصقين. أليس من الجائز، مثلا، أن يكون شاذل طاقة، حين رثائه للسياب في قصيدته «انتصار أيوب» التي نشرها عام 1965، أي عاما بعد وفاة زميله، ليضمها بعد ذلك إلى ديوانه الثالث «الأعور الدجال والغرباء»، بصدد تشييع جيل شعري بأسره ؟ أولم يكن انتصار أيوب، الذي يرمز إلى السياب ويكني عن هوية جيل بكامله، انتصارا على النسيان والامّحاء فقط، لأنه كان، ولا يزال، وسيبقى متمنعا عن الاستسلام ؟ وعليه فإن كانت نازك الملائكة قد انتهت إلى تلك الردة الشعرية الذريعة فذلك مرده، في الواقع، إلى ما كان من استفحال لأعراض موتها الإبداعي، تلك الأعراض التي لازمت تفكيرها وكتابتها منذ

72. محمود درويش : ابن تاريخ الشعر العربي، ومحول مجراه، مجلة «المدى»، ع9، 1995-3-1، ص12.

73. نفسه، ص12.

البداية، الشيء الذي جعل من المستحيل عليها الارتفاع إلى شأوكتابة شعرية جديدة بالفعل أخذ الستينيون في مباشرتها. أما شاذل طاقة فلم يكن له من خيار، خصوصا وقد ابتلع النشاط السياسي معظم طاقاته الذهنية، سوى أن يتسمر حبيس نفس القيم الشعرية التي تشربها في إطار شعرية الريادة، أي أن يحيا موته الرمزي الذي لا فكاك منه، شأنه شأن السياب، وذلك في انتظار أن يودع الحياة، هوالآخر، عام 1974.

وفيما يتعلق بعبد الوهاب البياتي فإنه لأمر بالغ الدلالة أن يرثي، هوأيضا، زميله السياب من خلال قصيدته «كتابة على قبر السياب»، التي يأويها ديوان «الكتابة على الطين» الصادر عام 1970، بحيث بقدر ما يصح نظرنا إلى هذه القصيدة كمرثاة في حق زميل له في الشعر يجوز كذلك تأويلها كنبوءة بقرب سقوطه المحتم. وبما أن أخوف ما كان يخافه البياتي هوأن يتحول شعره، في ظل شريعة الغلبة للأقوى والبقاء للأصلح، شعريا، التي سنها الستينيون، إلى محض مادة إبداعية يستدل بها على مرحلة شعرية دابرة، فإنه سيعمل على ركوب رهان التجريب الشعري، على صواعد اللغة الشعرية، والإيقاع، والموضوع، والترميز، والتخييل، بدءا من ديوان «قصائد حب على بوابات العالم السبع»، محاولا إثبات مقدرته على تطوير أدواته الشعرية ومجاراة المد الستيني.

على أن التساؤل الذي يمكننا استخلاصه من تجربة هذا الديوان هو: إلى أي حد يستطيع البياتي تحمل حرب الاستنزاف التجريبية التي فرضها الستينيون في المجال الشعري العراقي؟ وإلى ما متى سيظل مدافعا عن سمعته الشعرية، الشخصية، وبالتالي عن جدارة استمرار الجيل الذي ينتمي إليه؟ فعلا إن المتتبع لمساره الشعري ليس في مكنته القفز على ما تحقق في الديوان من التماعات إيجابية، الشيء الذي يقر به حتى الستينيون بدون أدنى تحفظ. ومثلما سيكون لحميد سعيد رأي، يثني فيه على أهمية التحول الشعري الذي عرفته كتابة البياتي، بسبب انفتاحها على أساليب وتقنيات شعراء جيل الستينات، فإن لصادق الصائغ رأيا مطابقا لهذا الرأي يزكي فيه ما أبان عنه الشاعر من إمكانيات تجديدية ملموسة، بحيث يرى أن «عبد الوهاب البياتي تطور فيما بعد ونحن لا نستطيع أن ننسبه لماضيه الريادي فقط»[74]، بل من الصائب أن ننسبه كذلك، وهذا ما يوحي به رأي صادق الصائغ، إلى حاضره الشعري الذي صنعته تجربة هذا الديوان بالذات، ونسبيا بعض قصائد ديوانيه المواليين، «كتاب البحر»، و«قمر شيراز»، لكن الملاحظ هوأن هذا الحاضر سرعان ما سيأخذ، تدريجيا، في التآكل والتلاشي

74. حديث خاص بالعلم مع شاعر عراقي اسمه صادق الصائغ : أميل إلى تحرير القصيدة من تلك الغيبوبة، وأزعم أني أصل في تركيبة القصيدة إلى حالة «الإيقاظ»، أجرى الحديث : عبد الحق الزروالي، جريدة «العلم «العلم الثقافي»»، س8، ع467، الجمعة 8 دجنبر 1978، ص5.

كنوع من التأشير على سقوط رمز آخر من رموز شعرية الريادة. بيد أنِ البياتي إن كان قد ضاع منه الشعر، خضوعا لمشيئة التطور، فهولا يزال يملك، على الأقل، حرية الاستذكار النوستالجي لتاريخ شعري ولّى وانصرم، وحرية مواساة اندحاره الشعري القاسي بما كان له، ولجيله، من صولات وأمجاد في تلك الحقبة المبكرة من عمر القصيدة العربية الجديدة. ف «في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات لم نضع نصب أعيننا الشعر الأوربي أوالشعر العربي القديم لكي نحذوحذوهذا أوذاك، بل إننا قد هضمنا، قدر المستطاع، الإنجازات الفنية بشكل خاص، وحاولنا من خلال قدراتنا الشعرية التطلع إلى كتابة شعر جديد، ولهذا فإن التجديد جاء بشكل عفوي، كما أنه جاء تلبية لدواع فنية واجتماعية وثقافية»[75].

إن التصميم والتفكير قد حلا محل العفوية والصدفة، أما الدواعي الفنية والاجتماعية والثقافية، التي ساهمت في صياغة مشروع الرواد الشعري، فهي ليست نفس الدواعي التي ستشكل خلفية المشروع الشعري الستيني. ولربما يكون هذا هوالمغزى الذي استنتجه بلند الحيدري وهويقف على غور القطيعة الشعرية بين المشروعين، وإذن فقد كان عليه إما أن يتوقف عند الحد الذي انتهت إليه تجربته الشعرية في ديوان «أغاني الحارس المتعب»، الصادر عام 1970، أوأن يستزيد مداركه الشعرية ويوطن فكره ومخيلته على مبدأ التجريب، إن هوكان يرغب في تحسين أدائه الشعري. ولكونه اختار، مرغما، المسلك الثاني، الصعب، فإننا سنراه يبذل أقصى ما في جعبته من الإمكانات البنائية والتخييلية، المتاحة، بهدف أن يحظى ديوانه «حوار عبر الأبعاد الثلاثة»، الصادر عام 1972، بقبول نقدي لائق ينتزع منه، مهما كان الأمر، اعترافا معنويا بأنه لا يزال عضوا حيا، فاعلا، في النادي الشعري العراقي والعربي. لكن إذا كان الحيدري قد لفت إليه الأنظار بفضل هذا الديوان، فإن ما تلاه من دواوين ليدفع إلى طرح التساؤل الإجرائي الآتي : وماذا بعد؟ ذلك أن استغراقه في فترة صمت طويلة، امتدت إلى عام 1989، تاريخ صدور ديوانه التاسع «إلى بيروت مع تحياتي»، ثم المستوى الهابط الذي جاء عليه هذا الديوان، لمّا يصح اعتباره إشارة، لا لبس فيها، إلى ما آلت إليه مسيرة الشاعر من عجز وارتكاس، بل وإلى التحاقه بضفة من ماتوا، رمزيا، مثله[76].

على أن مصير محمّود البريكان سوف لن يكون أحسن حالا من مصير زملائه، فهذا الشاعر الذي عاكست ظروف ذاتية وموضوعية انتشار اسمه بالكيفية التي ذاعت بها

75. حامد أبوأحمد : عبد الوهاب البياتي، سيرة ذاتية، القيثارة والذاكرة، دار مواقف عربية، روما 1994، ص48.

76. مات بلند الحيدري فعليا عام 1996.

أسماؤهم، مما جعله يغبن في امتياز الشهرة، سيحظى على الأقل، في أخريات حياته الشعرية، بنفس مصيرهم. إن شعراء الجيل، المدركين تمام الإدراك لحساسيته الوثنية حيال الكتابة الشعرية، سيعملون، بطريقتهم الخاصة، على رد الاعتبار إليه لأنه همّهم أن يستمر هذا الشاعر المتميز رفيقا، أوصديق طريق مثل أدونيس، إلا أنهم بدل أن يسقطوا في التطبيل النقدي لتجربته، ومكافأته بشهرة يتوج بها مطافه الشعري، عكفوا على إعادة قراءة قصائده، الشحيحة أصلا، على نحوما فعل عبد الرحمن طهمازي مثلا، استكشافا من قبلهم لما يحتمل أن يكون كامنا فيها من عناصر شعرية قابلة للتفجير، وطرحوا، توازيا مع هذا، على فكره ومخيلته نموذجهم الشعري المتقدم عسى أن ينجحوا في تفعيل ما فضل لديه من قدرات كتابية وتخيلية. والحق أنهم سيتوفقون، مرحليا، في استدراجه إلى دائرة نشاطيتهم الشعرية لتكون النتيجة جملة قصائد متألقة كـ«إنسان المدينة الحجرية»، و«فن التعذيب»، و«أغنية رعب هادئ»، إضافة إلى قصيدته المتميزة «حارس الفنار»، بل وسيخصصون حيزا من صفحات مجلاتهم، مثل «الكلمة»، و«الشعر69»، لاستضافة البعض من قصائده. وبالرغم من كل هذا فالظاهر أنه لم يكن بمستطاع شاعر، بلغ من العمر الشعري عتيّا، شاعر قلع ضرس عنده أهون بكثير من صوغ سطر شعري يتيم، تشبها بمحنة الشاعر الأموي الفرزدق مع بيته الشعري العصي، أن يرافقهم إلى نهاية الشوط. إن مسعاهم، الدال، هذا إلى تنجية البريكان من موته الرمزي المسطر، أوبالأحرى تأجيله إلى حين، لم يفلح في شيء من غير مفاقمة صمت الشاعر وإحكام تكومه على ذاته، فكان أن أخفقوا في إنجاز الأمنية التي كان السياب قد ألزم نفسه بتحقيقها، ألا وهي إسعاف زميله هذا في احتلال موقعه المستحق في صف الشعراء الرواد. وكما ألهت زحمة الشعر ولجة الحياة السياب عن الوفاء بما ألزم به نفسه فظل البريكان مقلا في الكتابة والنشر، مستنكفا دوما عن المحافل والأضواء، سوف لن يكون في وسع الستينيين، بالنظر إلى السرعة التي كان يخطوبها تجريبهم الشعري، سوى أن يتنصلوا، بدورهم، من مهمة تصحيح قدر شاعر ولدت وضعيته الشعرية المفارقية ما يصدق نعته بأزمة ضمير ما انفكت ترزح تحت ثقلها مختلف الأجيال الشعرية في العراق وذلك منذ أواخر الأربعينات.

وإذا كان الرواد، أيّ الآباء المؤسسون، قد تساقطوا، كما أوضحنا، تباعا متضامنين بهذا في موتهم الرمزي المشترك، الذي لم يكن لهم بد منه، فما بالنا بالملاصقين، الذين كانت تجاربهم الشعرية مجرد ظلال أواستصداءات باهتة لتجارب السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، وبلند الحيدري، وشاذل طاقة. إن الموت الرمزي للرواد، الذين ظلوا مقيدين بنماذجهم، يفيد، وفقا لمنطق الأشياء، عدّهم في حكم المنقضين رمزيا ما دام اقتلاع الشجرة يفضي، بالتبعية، إلى زوال ظلها. أما الاستثناء الوحيد فهوسعدي يوسف لا غير، لأنه استطاع، وبكل تجرد، تجنيب

نفسه الانقياد إلى المآل الذي كان من نصيب الملاصقين جميعا : إما المرآوحة الشعرية، وإما النكوص إلى قبضة القصيدة العمودية، أوالصمت المطبق.

فعلى سبيل المثال، وقبل رجوعنا إلى سعدي يوسف، إن أحد الملاصقين، وهوعبد الرزاق عبد الواحد، كان كلما تهيأت له مناسبة لتقييم التجربة الشعرية لجيل الستينات إلا وحكم عليها بالمروق الفكري والضحالة الإبداعية، مازجا، كدأبه، في حديثه عن هذا الجيل بين مصادرة النية الإبداعية وبين السخرية الجارحة. كذا ففي معرض أحد الحوارات معه نلقاه يقول : «في مهرجان النجف الشعري الأول، وكانت موجة الستينات يومها، بعض الشباب من أصحاب التقليعات الكبيرة عندما فوجئوا بجمهور النجف حصل لهم سقوط ذريع أمام هذا الجمهور الشعري. ذهبوا مباشرة إلى أسواق النجف لشراء مجاميع من كتب التراث في الأدب وفي البلاغة وفي النقد الأدبي»[77]. هذا الشاعر، الذي سيفشل، حتما، في استساغة معنى الحداثة الشعرية، ويستنتج أن الجوهر التقليدي لثقافته الشعرية لن يسعفه على الانضواء إلى الدينامية التجريبية التي فجرتها قصيدة الستينيين، لم يكن له من خيار سوى العودة الإلزامية إلى رحاب القصيدة العمودية، وهوما فعل، أوالصمت نتيجة ضغط وافع شعري معقد يتجاوزه. فـ«أي مشهد هذا عندما يقرأ عبد الرزاق عبد الواحد، مثلا، قصيدة «أيّ قصيدة» تجعل دمّوينطرح على الأرض ضاحكا ومرددا : «بابا أنت تضحكني!»، كل هذا التصرف البذيء المنطوي على استهتار بهيبة شعراء يسلطون رؤوسهم ليل نهار من أجل «قصيدة» تغذي عند الآخرين رجاء وهميا، كان جزءا من الأوكسجين الذي تنفسته الشعرية العراقية الجديدة»[78] بمجيء الستينيين. غير أنه إذا كان جان دمو، الشاعر الستيني البوهيمي الذي لا حدود لاستهتاره بالقيم والمواضعات والرموز، في حل من أي إحراج، وهويرد، في هذا الموقف المعبر، على سخرية عبد الرزاق عبد الواحد بأفتك منها، قد يحبسه عن أن يسلي نفسه بقصيدة لا يراها من صميم الشعر الحقيقي، فإن اعتبار الأستاذية، إبان مرحلة الدراسة الثانوية، عند حميد سعيد، إذ «شاءت الصدفة أن يكون مدرس اللغة العربية شاعرا هوعبد الرزاق عبد الواحد، وبدأ يلفت نظرنا إلى الشعر المهجري وأعطانا نصا شعريا لميخائيل نعيمة وحدثنا عن إيليا أبي ماضي وجبران خليل جبران، وعدت إلى نفس الهاجس الذي عشته إزاء علي محمود طه، ورددت في نفسي.. هذا

77. حوار مع عبد الرزاق عبد الواحد، عن جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت 1984، ص390.

78. عبد القادر الجنابي : انفرادات الشعر العراقي الجديد، الجزء الأول : الستينيون، منشورات الجمل، كولونيا 1993، ص59.

شعر يختلف عن الشعر الذي عرفت قبله ومع هذا فهوشعر»[79]. هذا الاعتبار هوما استوجب منه تحاشي تقريف شعر أستاذه، الذي أفاد منه، في زمن ما، معنى الاختلاف الشعري، لكنه لن يتحرج، وقد تخطى أستاذه شعريا، في تلقينه كيف يستطيع الابن أن يؤسس اختلافه عن أحد آبائه الشعريين، بعد السياب، بل ولكم هوقادر على الرمي به، في فترة أولى، إلى هامش الحداثة، ثم إلى عزلة القصيدة العمودية في نهاية المطاف.

لذا، ومن أجل وقاية تجربته الشعرية من مآل متوقع كالذي وصفنا، لم يفد شاعرا، في عمق سعدي يوسف ونباهته، إلا أن يعوّد ذاته على الانتباه إلى جيل شعري كان سيجعل، لا محالة، استمراريته الشعرية في مهب الريح لوحدث أن تخاذل عن تفهم جوهر مشروعه الشعري ولم يذعن لطروحاته وبدائله. من المحقق أنه لم يكن من اليسير عليه التعاطف مع جيل اعتبره، من موقعه كشاعر ماركسي، ليبراليا، بله انهزاميا وعدميا، لا يمكن أن تكون أسئلته وهواجسه ذات فائدة في سياق مرحلة تاريخية كانت تستدعي من الشعراء العراقيين حدا مقبولا من الوضوح الشعري، وما يكفي من الالتزام الإيديولوجي، ومن ثم «كان لي تحفظ تجاه الفترة بأكملها، وما لمسناه من ادعاء البديل. لقد أطلق صيحة البديل أناس يريدون الوقوف ضد ثورية الحركة الشعرية العراقية»[80]. ومع خشيته الإيديولوجية، التي كان ممكنا أن تلجمه حتى عن مبدأ الاعتراف بشعراء جيل الستينات، فإن الأمر الأكثر صعوبة وإقلاقا هوخشيته، التي تتصل بمصلحته الشعرية، من أن يقلل، إن هوظل رافضا بالمرة لخطهم الشعري، فرص كتابته الشعرية في الارتقاء والتطور والنضوج. وعليه فما كان منه إلا أن اعتقل، بين عارضتين، الفصل الأول من سيرته الشعرية، حيث غلبة الحماس الإيديولوجي على الحرفية [بكسر الحاء ونصب الراء] والأناة الشعريتين، ومال إلى موضعة قصائده، انطلاقا من ديواني «نهايات الشمال الإفريقي»، و«الأخضر بن يوسف ومشاغله»، الصادرين عام 1972، داخل الإطار التجريبي المتقدم لقصائد من اعتبرهم يقفون ضد ثورية الحركة الشعرية العراقية.

وإذا كان ثابتا أن المنحى التجديدي الذي انتحته تجربة سعدي يوسف الشعرية قد جاء بتأثير واضح من جيل الستينات، فلا مناص من التوكيد هنا على عمق القطيعة الشعرية التي عرفتها تجربته هي الأخرى، إذ لا مجال للمقارنة، مثلا، بين ديوان يعود إلى عام 1955، هو«أغنيات ليست للآخرين»، وديوان صدر في عام 1974، ونقصد به «تحت جدارية فائق

79. حسن الغرفي : حرائق الشعر، عن تجربة حميد سعيد الشعرية، منشورات مكتبة التحرير، بغداد 1987، ص20.

80. الشاعر سعدي يوسف يتحدث : الأدوات الفنية واستعباد الأسلوب.. شعر الستينات فترة تشرذم وقسر وغياب، جريدة «العلم «العلم الثقافي»»، س5، ع257، الجمعة 31 يناير 1975، ص10.

حسن»، كما أنه ليس مجديا في شيء اعتقالنا لهذه التجربة، بصفة كلية، داخل الأطر التصورية والإبداعية الثابتة لشعرية الريادة، والسبب هوما برهن عليه الشاعر، وعلى أكثر من وجه، من اقتدار على الانفكاك من إسارها في اللحظة المناسبة، أي غداة اكتساح النموذج الإبداعي الستيني للمجال الشعري العراقي. هكذا، وعوضا من أن يقود هذا الشاعر اسمه الاعتباري إلى الانتحار الشعري، فيلتحق بذلك بالموتى الرمزيين وبطائفة المقصيين من الرواد، والملاصقين، انحاز إلى المخرج الأعقل الذي مفاده أن مصيره الإبداعي متعلق، لزوما، بمواكبة عطاءات جيل يتعذر عليه أن يبقى متجاهلا، إلى ما لا نهاية، كفاءة مشروعه الشعري، إن تصوريا أوإبداعيا، اللامتنازع فيها، وذلك بدعوى الثبات على طويته الإيديولوجية. وحتى من هذه الزاوية بالذات، أي الزاوية الإيديولوجية، فإن معاداته لشعراء الجيل لم تكن من قبيل المعاداة المذهبية أوالطبقية لأنهم كانوا منتمين، مثله، إلى إيديولوجيا اليسار، كل ما هنالك أنه نظر إليهم كيساريين، أوعلى الأصح كمتياسرين، حالمين، مائعين، يتقاطع فكرهم، في الجوهر، مع العقيدة الليبرالية، ومع انهزاميتها وعدميتها الثقافيتين، في حين سيصنفونه هم كشاعر ماركسي متزمت، تكبله قناعات جدانوفية أصولية ومتقادمة.

من هنا يليق بنا أن نقول إن تنازل سعدي يوسف عن خلافه الإيديولوجي، الذي لا يبلغ مع ذلك حد التناقض، مع جيل شعري تتوزع شعراءه مختلف التيارات الإيديولوجية اليسارية، لقاء أن يغنم من منجزاته الشعرية، هوما وفر لتجربته الشعرية الإفلات من الخاتمة الشعرية المؤسية التي انحدرت إليها تجارب باقي الملاصقين. ومثلما علمه الستينيون وضع حماسته الإيديولوجية المتنطعة تحت إمرة الدربة الشعرية والروية التي تقتضيها كل كتابة مسؤولة، فلم يخب ظنهم في مؤهلاته المتعددة، مكتسبين بهذا رهان انتشال شاعر، محسوب على شعرية الريادة، من ماضيه الشعري والزج بقصيدته في طاحونة التجريب، فهوسوف لن يتوانى، من جانبه، عن بذل أقصى الجهود المعرفية والإبداعية سعيا وراء إنضاج تجربته الشعرية من جهة، وتطلعا، بالتالي، إلى إمكانية مدّهم، أوالأصوب، مقايضتهم ببعض ما قد يصل إليه من كشوفات. فأن ينجحوا في الدفع بكتابته الشعرية إلى منطقة قصيدة النثر، وهومن ناهض، في أواخر الخمسينات، حتى مبدأ الكتابة وفق نظام التفعيلة، وذلك في سياق الصراع الذي عرفه الوسط الشعري آنذاك بين مناصري الشعر القديم والمدافعين عن الشعر الجديد، فهذا ما يمكن عده مكسبا مهما لتجربة سعدي يوسف الشعرية، بل وللشعر العراقي المعاصر أيضا. وفي اتساق مع هذه النقلة الجذرية في تحليله للمسألة الشكلية في الكتابة الشعرية سيتحول إلى أحد أكثر المتشددين في أحقية التجريب الشعري، بحيث يصرح «أنا أرى أن أفق التجريب مفتوح بلا حدود، وقصيدة النثر تدخل ضمن هذا الإطار، بمعنى أن الفن يستلزم أقصى درجة من

الحرية في الروح المبدعة، وحرية الأشكال التي قد تبتكر. ولذلك لا أمانع في وجود القصيدة النثرية كشكل جديد. وقد نطور فيها غدا بشكل أكثر ابتكارا، فنتقصى إمكانات الموسيقى فيها -مثلا- أوغير ذلك. هذا إلى جانب إدخال وسائل جديدة في تركيبية شكل القصيدة. فعلينا أن نظل نجرب ونحاول في تطوير النص الشعري العربي»[81].

بالتجريب الواعي، المدقق، والمنتج، استطاع سعدي يوسف أن يوفر لتجربته الشعرية، من عام 1972 فصاعدا، صمام الأمان الذي يقيها من مخاطر الجمود والانغلاق والتردي، متصالحا، بهذه الكيفية، مع الحساسية الشعرية الستينية التي لم يكن بمستطاعه، مهما بلغ حجم الصدع الإيديولوجي الذي قد يفصله عن أصحابها، أن يخلد مصرا على حرمان كتابته الشعرية من مقترحاتها واجتراحاتها، أولنقل من أفضالها، سواء على صعيد الشعر العراقي المعاصر أوعلى صعيد الحداثة الشعرية العربية بوجه عام. وإذن وحده سعدي يوسف من صان اسمه الاعتباري من عنف الإبادة الشعرية التي طالت كل الأسماء التي كانت منضوية تحت عنوان مرحلة شعرية وضعت القطيعة الستينية يقينها التصوري ومطلقها الإبداعي موضع تنسيب، وتفنيد، ومجاوزة.

وإذ كانت تذوي، متلاحقة، الحيوات الفعلية، والرمزية، للأسماء التي تشكل منها ذلك الحشد الهائل من الشعراء، روادا وملاصقين، لم يفرق عند الستينيين في شيء رثاء أسلافهم الشعريين، من باب المروءة، فرادى أوبصفة جماعية، كموتى فعليين ورمزيين، ما دامت قطيعتهم الشعرية الحادة مع تراث الريادة قد أبّنتهم كافة، سوى ما كان من حالة سعدي يوسف الاستثنائية. وعليه فلا فرق بين أن يرثي حسب الشيخ جعفر، مثلا، السياب، بعد موته، في قصيدة «الخطوات»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، وحسين مردان، ميتا أيضا، في قصيدة «عاثر الضباب»، من نفس الديوان، وهوما فعله سامي مهدي مع شاذل طاقة، إثر رحيله، في قصيدة «شاذل طاقة»، من ديوان «أسفار جديدة»، وبين أن يرثي فوزي كريم حسين مردان، الذي كان لا يزال ساعتها على قيد الحياة، في قصيدة «حسين مردان»، من ديوان «أرفع يدي احتجاجا»، لكونها كتبت قبل أن يموت بمدة لتنشر بعد موته، عام 1972، في مجلتي «الآداب»، و«الكلمة»، قبل أن تنضاف إلى قصائد هذا الديوان الذي صدر عام 1973. «وكان قد قرأها فوزي لحسين قبل أن يبعث بها إلى «الآداب» فقال حسين إنك لترثيني بها. وكانت فعلا مرثية

81. الشاعر العراقي سعدي يوسف : مهمتنا تهشيم البنى الفوقية، حوار أجراه : مندوب أورينت برس، جريدة العلم «العلم الثقافي»، ع963، السبت 24 فبراير 1990، ص8.

رهيبة، وليست كالمراثي التي ألفناها في الشعر العربي»[82]. فهي «لم تكن مرثية وحسب، كانت نبوءة صادقة خرّ على إثرها حسين مردان، كالنجم، كانت الصاعقة التي أحرقته. فقد غادرنا حسين بعدها ببضعة أشهر»[83]. ثم أن يشعرن حسب الشيخ جعفر، لمرة أخرى، الانطفاء الرمزي الفاجع لنازك الملائكة، ضمن لغة شجية، تحسرية، أكثر منها مغتبطة، جذلانة، وذلك في قصيدة «نازك الملائكة»، من ديوان «كران البور»، حتى لكأنما هويعزّي نفسه، وجيله، في شاعرة ـ ذاكرة لا تستحق أن تتألم من تكالب الشعر والتاريخ، سوية، على هشاشتها الكيانية والإبداعية.

ومثلما أسهمت الأجيال الشعرية العربية الستينية الأخرى، ولومن بعيد، إلى جانب جيل الستينات العراقي في القطع مع مرحلة شعرية يختزلها اسم السياب وشعره، فإن الموت الرمزي لهذا الأخير، باعتباره القدوة التي استلهمتها الأسماء الشعرية الريادية في باقي الأقطار العربية، سيكون من مضاعفاته أن انتقلت عدواه إلى أقطاب مختلف الشعريات الخمسينية، سواء في لبنان، أوسوريا، أوفلسطين، أوالأردن، أومصر، أوالسودان، أواليمن، أوالخليج العربي، أوالمغرب العربي. وإذا كان من الثابت أن هؤلاء الأقطاب قد بصموا بآثارهم البدايات الشعرية للستينيين العراقيين، على منوال ما كان لهم من آثار قوية في البدايات الشعرية لأبنائهم الشعريين المباشرين، فإن تحقق القطيعة الشعرية، بعد ذلك، مع السياب ورفاقه في العراق لهوبمثابة مؤشر على انقطاع مواز، ضمني، عن تجارب الشعراء العرب الخمسينيين الآخرين. كذا ستمتد قطيعتهم إلى شاعر لبناني من عيار خليل حاوي كان حميد سعيد، مثلا، منشدا إلى قصائده في وقت متقدم من عمر تجربته الشعرية. «خليل حاوي، هذا الرجل الغريب، لما يتمتع به من ذكاء وشاعرية وثقافة. ولموسيقاه الفريدة في تاريخ الشعر العربي أشد الأثر في استقطاب مجموعة طيبة من الشعراء»[84]، كان حميد سعيد أحدهم ريثما يلقى صوته في إطار المشروع الشعري لجيله. أما الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي فلا ريب في أن دفاعه عن شعر السياب هو، في صميمه، أحد أشكال المنافحة عن مشروع شعري جماعي يعتبر نفسه معنيا به لأنه كان طرفا فيه. ورغما من إدراكه بأن غريزة البقاء الشعري لا يمكن أن تصد، لوحدها، قوة القطائع الشعرية، ومنها القطيعة التي استهدفت ذلك المشروع، فإن الخيار الأوحد المتبقي لديه، في موقف كهذا، لهوالاحتماء بالقيمة الرمزية للسياب، والإقناع باستحالة الانفصال

---

82. طراد الكبيسي : شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص280.

83. نفسه، ص281.

84. «بيادر الجوع»، دار الآداب تقدم خليل حاوي في ديوانه الجديد، رأي لحميد سعيد، مجلة «الآداب»، س13، ع8، غشت 1965، ص28.

الواثق والتام عن تراثه الشعري. ف «في رأيي إن السياب يمثل جانبا أساسيا وركنا هاما في القاعدة الحقيقية لحركة التجديد المعاصر. وكل التيارات التي ترتكن إلى الأسس التي أرساها هي التيارات الباقية والمتطورة. قد تبتعد قليلا أوكثيرا عن إبداع السياب ذاته، لكنها يجب أن تنطلق منه»[85].

إنه لأمر طبيعي ومتوقع أن يذوذ حجازي عن شعر السياب، إلا أن ذوده هذا لا يمكنه تغيير مجرى التطور الشعري الذي حصل في العراق، وفي العالم العربي، إبان الستينات. وحين يقوم حسب الشيخ جعفر، في قصيدة «سقط الجروف»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، برثاء علم آخر من أعلام الشعرية العربية الخمسينية ألا وهوصلاح عبد الصبور فلا شك أن رثاءه يتوجه، عمقيا، إلى أقران المرثي الآخرين الميتين، حقيقة أومجازا، كخليل حاوي، وأحمد عبد المعطي حجازي، وجبرا إبراهيم جبرا، وشوقي بغدادي، ومعين بسيسو، ومحمد مفتاح الفيتوري.. وعلى شاكلة سعدي يوسف الذي أثبت لجيل الستينات قدرته على الاستمرار والتطور سيبين كل من أنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا، بوجه أخص، عن كفاءة ملموسة في الأخذ بيد نصوصهما إلى مدارج تجريبية مفارقة لماضيهما الشعري الخمسيني.

ولأن أدونيس جسد، بالنسبة إليهم، مزيجا من الرفاقية والصداقة والمعلّمية، بل ومن الأخوة ومن الأبوة غير المباشرة، بحيث على قدر ما كان يتلامح أنيس طريق في مسيرة تجمعهم معه إلى لانهايات القصيدة، إلى أنأى تخوم المجازفة اللغوية، والتخييلية، والرؤياوية، هذه الطريق التي قد يحسبها هو، أحيانا، طريقه في الأصل، أوقد يخالونها هم طريقهم دون سواهم، بينما هي في الجوهر طريق كل الممسوسين بخضة المستحيل الشعري، كان يلوح، بالمثل، في أفقهم الشعري معلما، أخا، أولربما أبا رمزيا، غير مباشر، محنكا، سبقهم إلى الحياة وإلى الكتابة معا، لكنه متفتح بإزاء قلقهم التصوري، متفهم لجموحهم الشعري، وواثق من إمكاناتهم الواعدة. إذا كان موقع أدونيس، بالنسبة إليهم، على هذا النحو، ثم إن كان هولا ينفي، مثلهم، أن نكبته في السياب، قرينه، هي من الفداحة كما فداحة نكبتهم في أبيهم الرمزي المباشر، ففيما يخص القطيعة مع شعره يظهر أنه لا حاجة إلى التوكيد ليس فقط على انشغال أدونيس بأمر القطيعة مع شعر السياب، بل وكذلك على معطى اشتغاله النظري والشعري عليها، الشيء الذي يعضد قرابته التصورية والشعرية من الستينيين العراقيين، في ظل الاختلاف طبعا، ويبقي

85. حجازي في «كائنات مملكة الليل» : هموم رجل يقترب من الأربعين، كتبت الحوار : آمال الزهاوي، جريدة «العلم «العلم الثقافي»»، س5، ع230، الجمعة 12 أبريل 1974، ص10.

لحيويته الشعرية، بفضل ما يملكه أيضا من مؤهلات ذاتية، إمكانية الفعل والإنتاج الشعريين[86]،

---

86. إن استئثار أدونيس بجملة من المؤهلات، فيها الفكري والروحي والتخيلي، قد شكل، على الدوام، أحد دعائم تطوره الشعري. وإلى حد الآن لم يقع أن مكرت، هذه المؤهلات التي ما انفكت يانعة، مكرا مبرّحا بشعرية نصوصه، أوأضرت ضررا فادحا بمركزه الشعري الوطيد، فيما عدا نوبات عياء متوقعة في عمر مثل عمره المتقدم، ونزر من ارتخاء متقطع مصدره ما استنزفه منه سجله الثقافي الضخم والحافل بضروب من الإصدارات من جهود وطاقات، أوكونها خانت، بالتالي، تعلقه الواضح، والمشروع، بصيغة ما للتواجد الشعري، ترضيه هو، على الأقل، قبل تلبيتها لحاجات وانتظارات متلقيه، قراء ونقادا ومتتبعين، النابعة، طبعا، من راهن مؤشرية اقتصاد السوق الشعرية، من قيمه الجارية وحركيته التداولية. ولما أشرنا، أعلاه، إلى فعله وإنتاجه الشعريين كان قصدنا، بإملاء من قراءة نزيهة ومنصفة لشعره، الفعل والإنتاج الموسومين بالإيجاب والإضافة، لا المراوحة أوالتدحرج، وحجة هذا عمله الشعري المتأخر المتميز والمذهل، «الكتاب» بجزئيه، بل والفائق الأهمية، من أكثر من ناحية، ليس في الحدود المخصوصة لتجربته الشعرية وكفى، وإنما في مجموع الشعر العربي المعاصر. وعلى أيّ، ومهما يكن من أمر وجهة النظر المعبر عنها من قبلنا، إذ قد تحظى بقسط من الوجاهة أوقد يعوزها السداد، فإن لمّا هوثابت أن هناك شبه إجماع، بين فرقاء الشأن الشعري والنقدي العربي المعاصر، على كون المجال الشعري العربي المعاصر يتقاسمه، إجمالا، شاعران اثنان هما السياب وأدونيس، وكافة الامتدادات أوالتفريعات أوالقطائع التي مرت بها الكتابة الشعرية العربية المعاصرة كان منطلقها، إن بشكل مباشر أوبكيفية متعرجة، القصيدة/ الأصل : السيابية أوالأدونيسية. فلقد استطاع أدونيس، على شاكلة السياب، أن يبسط نفوذه الأبوي الرمزي على فئات من الشعراء العرب المعاصرين، من مختلف الأجيال، تتوزعهم معظم الأقطار العربية. وبما أن أية أبوة رمزية إلا وهي عرضة للموت الرمزي، العاجل أوالآجل، ولأنه ليس في نيتنا استصدار حكم نقدي قاطع بموت أدونيس أواستمراره على قيد الحياة أبا رمزيا ثانيا للشعر العربي المعاصر يكلأ بخبرته صنيع أبنائه الشعريين ويهدئ بنباهته، كلما استبدت بهم نزوة اغتياله، من عصيانهم، باعتبار أن الأمر يتصل بإشكال منفصل، دقيق بقدر ما هومترامي الأطراف، ليس هذا مقام الخوض فيه، حسبنا أن نلح على أن الصفات المثبتة أعلاه تبقى، مجتمعة أومنفردة، الأليق من غيرها في تشخيص طبيعة علاقة أدونيس بجيل الستينات العراقي، أما خارج هذا النطاق فنحن نفضل أن نترك له الكلمة، هونفسه، لقول ما يرتئيه مناسبا لوضعيته الأبوية الرمزية.
فمن منظوره إن القطيعة هي مقوم الحداثة وأساسها، ومن غير قطيعة ليست هناك حداثة على الإطلاق. «إن الحداثة تعني تغيّرا في الرؤية العربية للإنسان والعالم، وتغيّرا في تصور الشعر. إنها قطيعة إبيستمولوجية وجمالية مع الموروث التقليدوي، منهجيا كان أم شعريا».
- Adonis : Introduction à la poétique arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Paris, Ed. Sindbad, 1985, p. 124.
أما عندما يطال الأمر عقدة قتل الأب الرمزي فلا مانع في أن يتنصل التحليل الأدونيسي من الإقرار الواضح بمفعولها الحاسم في سيرورة الشعر وتقدمه، إذ «يبدوأن الشاعر العربي الحديث لا يقتل الأب وإنما هويحوله إلى صديق، إلى إمكانية للحوار. أليس الابن القاتل هو، ذاته، الأب المفترض لابن آخر قاتل ؟ إن قتل الأب معناه قتل الابن، معناه التقاتل.
إن الشعر الحالي ينبثق من الشعر القديم، لكن انبثاقه يأتي بهدف الإيغال عميقا في ليل المعنى، ذلك الذي كان الأب القديم قد دشنه. أن يكون الشاعر العربي حديثا فعلا معناه أن يتلألأ مثل شعلة تنبجس من النار القديمة لكن عليها أن تتحلى بالجدة».
- Ibd., p. 129
ومع كونه يعالج القضية ضمن سياق عام، هوسياق العلاقة بين الحداثة والتراث الشعري، فقد يسهل علينا استشفاف ذلك القدر من الخشية، المبطنة، التي غالبا ما تنزل بالأسماء الشعرية الكبيرة، خصوصا وأن موقعه المتقدم في معادلة التقاتل الشعري بين الآباء والأبناء، وتورطه المداوم في العنيف من واجهاتها وأسئلتها، يجعله، فيما نرى، أكثر استحقاقا، رفقة السياب، لوصف «الأب المفترض لابن آخر قاتل» كما ورد في تعبيره.
ويعد مرور عقد ونيّف على هذا الكلام ـ ما دام الأصل العربي، «الشعرية العربية»، للكتاب المترجم المستشهد منه

«إقبال والليل»، بينما يميل أحد الدارسين[88] إلى ترجيح إحدىِ القصيدتين، هاته التي ذكرنا، أوقصيدة «عكاز في الجحيم»، الموجودتين معا في مجموعة «شناشيل ابنة الجلبي». وبقدر ما هومهم أمر التيقن من آخر قصيدة كتبها الأب الرمزي للشعر العربي الجديد، فإن ما هوأكثر أهمية، بالنسبة إلينا، ونحن نتأهب لإقفال هذا الفصل المدخلي هوالإشارية اللافتة لعنواني القصيدتين كلتيهما، بحيث سيان كانت القصيدة الأولى هي الأخيرة أوالثانية، فإنهما تكثفان، متضافرتين، ومتجاوبتين، المأساة الشعرية والوجودية لشاعر أرغم على مواجهة صنوف من المرارات وألوان من المكابدات، والتصدي لسؤال الذات وسؤال العالم، أعزل، في ليل القصيدة، من أيّما عدّة سوى ما كان من انتواءات شعرية طيبة، وأمل مخادع في ملاقاة إقبال، زوجه الحقيقية، أووفيقة، حبيبته المتخيلة، أوعشتار، حبيبته/ أخته/ أمه الأسطورية الأزلية. أعزل كذلك في جحيم الوجود من أي سند فيما عدا عكاز يتعكز عليها، مجتازا الأخاديد المسننة، والمماشي المحدودبة لذلك العماء المطبق. إلا أن أبناءه الخلّص، الذين صعب عليهم أن يدعوه عرضة لمواجهة شرسة واحتراب لا متكافئ، سوف يهيئون له موتا رمزيا رحيما، لائقا بمهابته الأبوية، يريحه من أهوال ليل وجحيم يستدعي اقتحامهما فتوة شعرية، وحيوية رؤياوية، من الصنف الذي تملكه وتنماز به الأجيال الشعرية الشابة.

إن تنقية الشعر من رداءته، وتصفية العالم من كدره، شأن لا يكفي فيه الاطمئنان إلى النوايا الحسنة، والوثوق في وقع الخطوات المنجزة، إذ هويتطلب استنفارا، لا حدود له، لقوى التصور والمعرفة والتخيل، وقدرة على المجازفة بالجسد، وبالروح، في ليل، بدون ضفاف، يغلف جحيما، بلا قرار، وذلك استقصاء للقصيدة الأصل بالقصيدة ذاتها، وبحثا عن بغية الأب الرمزي، المتروك لرقدته الهنيئة الآن بعد أن استراح من وعثاء الحياة والكتابة، بمعنى عن إقبال، وقد تحولت إلى نار لاهبة لم تسرق أبدا من قبضة آلهة الأولمب، عن وفيقة، وقد صارت زهرة نرجس تعتاش من تراب قبر لا أثر له بالمرة، وعن عشتار، وقد خلع عليها حسب الشيخ جعفر تسميتها السومرية الأصلية، إينانا، ثم فصّل لها مصيرا من طراز مصير يوريديس الإغريقية، بحيث بدلا من أن تعود إلى أور، أوأوروك، أونفّر، وغيرها من المدائن السومرية، أوحتى إلى بابل، كما تخيل السياب، ذات ربيع مبهر، فتتخلص الأرض من اليبس والقحط، ستمكث، أبد الدهر، في ضيافة موت ماحق، تاركة في عهدة الشاعر والمغني الأسطوري، أورفيوس، المفجوع فيها، أن يتدبر، لحسابه الرؤياوي الخاص، جرحه الشعري والوجودي الذي لا يماديه أي جرح كان.

88. عيسى بلاطة : بدر شاكر السياب، حياته وشعره، دار النهار للنشر، بيروت 1971، ص164-163.

إن أفضلية السياب تأتي من كونه عيّن لشعراء الجيل من أين ينفذون إلى ليل القصيدة، إلى جحيم الوجود، بعد أن أقام لهم خيمة شعرية سرعان ما أحسوا بضيقها. فما كانت الفسحة الضيقة التي هندسها لهم، داخل صرامة النموذج الشعري التقليدي واختناق مراسيمه، تحت طائل ما اعتقده، صحبة جيله، حرية إبداعية، بقادرة على احتواء أحلامهم الشاسعة، وتطلعاتهم المترامية، لذا تعمدوا مغادرة الخيمة لينتشروا في أرض الحرية الإبداعية الحقيقية. أما إن كان هوقد غاب، جسديا، قبل انسلالهم متنطعين، واحدا تلوالآخر، من ضيق خيمتهم الأولى، فسيعلم، بعد حين، لماذا فعلوا ذلك، وكيف وصل بهم تعلقهم بحرية الكتابة الشعرية إلى أن يجعلوا غيابه ذاك مضاعفا، بتغييبه رمزيا مع سبق الإصرار والترصد، وفقا لسجل اللغة القانونية، مستبقين له، بالمقابل، حرية أن يرمق، من قعدته الجليلة هناك في نصبه التذكاري بمدينة البصرة، أبناءه وهم يضربون في ليل القصيدة، ويستنصت جلبتهم في وهاد جحيم الوجود، تماما كما انتوى هوأن يفعل لولم تخنه قواه الشعرية، ولم يداهمه وهنه الرؤياوي. لقد قال كلمته الشعرية ثم انصرف لحال سبيله، ويكفيه أنه دشن لهم الطريق إلى تحرير القصيدة تحريرا مقنعا، فلم يقتصروا على تحريرها فقط، بل وأثبتوا أن ولادة القصيدة الجديدة بالعراق، عوضا عن أقطار عربية أخرى أولى منه بهذا السبق الشعري والثقافي والتاريخي، وإن تم اعتبارها مكرا من التاريخ وخبطة عشوائية من مزاجه، هي بصدد اتخاذها، بفضل مشروعهم الشعري، صبغة توكيدية تصبح معها ولادة مستحقة ترتفع عن أي تحفظ أومنازعة.

لقد اعتبر الستينيون الفعل الشعري جزءا لا يتجزأ من فعل ثقافي عام ومتكامل، ولهذا فعلى قدر ما كان لقطيعتهم مع شعرية الريادة من خصوصية، تقتضيها طبيعة الشعر بما هومجال نشاطهم الأساسي، كانوا أيضا، وهم يشتغلون تصوريا وإبداعيا، واعين تمام الوعي أن مشروعهم الشعري، الطليعي، يمثل أحد تمظهرات دينامية ثقافية جارفة، عرفها العراق آنذاك، شملت حقول الرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، والتشكيل، والسينما، والكتابة النقدية، وقامت على يد كتاب، ومبدعين، وفنانين، ونقاد، جمع بينهم انتماؤهم المشترك إلى هموم وأسئلة وتطلعات عقد الستينات. ولأنهم عدوا أي مكسب فكري أوجمالي يتحقق في هذه الحقول هو، في المحصلة، مكتسب لقصيدتهم، وبما أن مواهب بعضهم لم تستوعبها الكتابة الشعرية، على رحابتها، إذ استشعر هذا البعض نزوعات منه، ملموسة، إلى التعبير خارج نطاق الشعر، فإن هذا لمّا سيحدوبه إلى المواءمة بين الكتابة الشعرية وبين الكتابة في حقل، أوأكثر، من الحقول التعبيرية الأخرى، وكأنما المسألة تخدم، من الوجهة السيكولوجية، وازع التصعيد لقلق إبداعي ضاغط لم يسعه فضاء الكتابة الشعرية فاستوجب، لتمرير فائضه، الاستعانة بأصناف جمالية رديفة. ولعل ما ذكرنا هوما يفسر انغماس الستينيين، فضلا عن شاغلهم الشعري، في

الشأن الثقافي العراقي العام[89]، وأدوارهم الإيجابية في تفعيله، وتثويره، بل وجعله من ضمن

89. ففي حقل الرواية يمكننا الإلماع إلى بعض الروايات التي كتبها شعراء الجيل، كرواية «الأيام الطويلة»، في ثلاثة أجزاء، لعبد الأمير معلة، والتي حولها المخرج المصري توفيق صالح، عام 1982، إلى فيلم سينمائي. ورواية «صعودا إلى سيحان» لسامي مهدي. ورواية «ربما هي رقصة لا غير» لحسب الشيخ جعفر -التي تولت جريدة «الزمان» اللندنية نشرها، في أقساط متسلسلة، خلال صيف عام 1998-. وروايات فاضل العزاوي : «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة»، و«القلعة الخامسة»، و«الديناصور الأخير»، و«مدينة من رماد»، و«آخر الملائكة»، و«الأسلاف»، و«كوميديا الأشباح». ومن علامات انشداد العزاوي إلى جاذبية الكتابة الروائية، إضافة إلى غزارة إنتاجه الروائي، كونه سيدشن مسيرته الإبداعية برواية، وليس بديوان شعري، إذ سيصدر رواية «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» عام 1969، أي خمس سنوات قبل صدور ديوانه الأول، «سلاما أيتها الموجة، سلاما أيها البحر»، الذي ظهر عام 1974. ولاشك أن هذه العناية المتكافئة منه بالشعر والرواية تؤول إلى منظوره التجريبي المتفتح، بحيث يعتبر رواياته امتدادا لأشعاره، لذلك أصر دائما على اعتبارها قصائد/ روايات، أوكتابة وكفى، انسجاما منه مع لغته التعبيرية التعددية التي تواجهنا بها كتاباته الإبداعية، سواء في الشعر أوالرواية : فإلى جوار الحكي الروائي نجد التجنيح المجازي، والحوار المسرحي، والتقطيع السينمائي، وتداعي الأفكار، والسيولة الحلمية، وابتذالية الوثائق والهوامش والكليشيهات.. مما تتلاشى معه الحدود المعيارية الفاصلة بين النوعين. وهكذا يمكن القول عن «القلعة الخامسة»، مثلا، بأن «هذه الرواية التي تلح على قارئها منذ الصفحات الأولى أن يواصل قراءته حتى الصفحة الأخيرة، تكشف لنا عن الطاقة الخلاقة لدى فاضل العزاوي، بحيث استطاع أن يمنح الرواية العربية نكهة جديدة».
- أحمد خلف : رواية فاضل العزاوي : القلعة الخامسة، هل هي شهادة جيل..؟ جريدة «العلم «العلم الثقافي»»، س5، ع194، الجمعة 11 ماي 1973، ص4.
وكما حسب العزاوي ذاته، باعتباره أحد ألمع شعراء جيل الستينات، معنيا بتطوير القصيدة العراقية المعاصرة، كان يعد نفسه أيضا كفؤا للروائيين العراقيين في مداولة كل ما يهم الرواية العراقية من أمور وقضايا ومشكلات. وفي هذا المضمار نلفيه يؤكد «على الرغم من ظهور بعض الأعمال الروائية المتميزة في السنوات العشر الأخيرة فإن الرواية العراقية مازالت تعيش طفولتها. إنها النمط الأدبي الأكثر حداثة في تاريخ الأدب العراقي الحديث. فالرواية التي تتأسس الآن قد تكون مقطوعة الجذور حتى عن أشباه الروايات التي كتبت قبل الستينات. وهي بهذا المعنى كتابة بلا تاريخ. وإذا كان ثمة رواد مبدعون ضمن حركة الشعر الجديد أوالقصة القصيرة في العراق فإننا نفتقد مثل هؤلاء الرواد في مجال الرواية. إن الرواد الحقيقيين هم الذين يعيشون معنا الآن والذين لم يكتبوا بعد أفضل ما ننتظره منهم».
- ملف الرواية : استفتاء، فاضل العزاوي، مجلة «الأقلام»، س12، ع5، فبراير 1977، ص80.
وقريبا من حقل الرواية شكل حقل الكتابة السيرذاتية، الذي يتداخل فيه النثري مع الشعري، والتوثيق مع التخييل، والتذكر مع الترهين، والشهادة مع إعمال النظر.. مدار استقطاب لبعض شعراء الجيل، شبيه ما فعل حسب الشيخ جعفر في «رماد الدرويش». و«الريح تمحووالرمال تتذكر». وعبد القادر الجنابي في «تربية عبد القادر الجنابي». وفوزي كريم في «مدينة النحاس». أما حقل القصة القصيرة ففي إطاره سيكتب فاضل العزاوي مجموعته القصصية «الهبوط إلى الأبدية بحبل»، وكذلك الأمر بالنسبة لسركون بولص، ومؤيد الراوي، وأنور الغساني، وحميد سعيد، الذين نشروا نصوصا قصصية في مجلات عراقية وعربية. وتوازيا مع هذا سيكون لآخرين حضور مميز في المسرح العراقي، كحالة عبد الأمير معلة الذي نالت مسرحيته «بطاقة الدخول إلى الخيمة»، التي عرضت خلال عام 1975، شهادة أفضل عمل مسرحي من لدن المركز المسرحي العراقي. وحالة صادق الصائغ الذي انتزعت مسرحيته «البيك والسائق» جائزة دورة المسرح العربي التي احتضنتها دمشق عام 1973. على أن الصائغ كانت له كذلك مؤهلات في مجال الكتابة السينمائية أبان عنها من خلال وضعه لسيناريوشريطين سينمائيين تسجيليين، عرضهما التلفزيون التشيكوسلوفاكي عام 1986، هما شريط «صهيونية عادية»، وشريط «مفتاح الوطن»، هذا علاوة على تنشيطه لبرامج إذاعية وتلفزيونية، ثقافية، في أثناء السبعينات.

أولوياتهم ومسؤولياتهم المتراكبة.

بهذا نكون قد مررنا بأوفى ما يمكن من العوامل والاعتبارات والحيثيات التي كانت من وراء ولادة جيل الستينات في الشعر العراقي المعاصر، وقدمنا ما توخيناه صورة مفصلة ومدققة لتلك الولادة التي تهم جيلا شعريا لم يتورع عن الانغمار في معترك قطيعة شعرية

وإلى جانب هذه الاهتمامات مارس النقد المسرحي، والسينمائي، والتشكيلي أيضا.
وعلى ذكر التشكيل لابد من الإشارة إلى المقالات النقدية التي كتبها في هذا المجال، زيادة على صادق الصائغ، كل من عبد الرحمن طهمازي، ومؤيد الراوي، وسركون بولص، والتي انصبت على الحركة التشكيلية التجريبية التي خاضها الفنانون التشكيليون العراقيون خلال الستينات، من أمثال ضياء العزاوي، وليلى العطار، وسالم الدباغ، وسعد الكعبي، وسلمان البصري، وخالد النائب، وحميد العطار، وطالب مكي، ومحمد راضي، ومهدي مطشر.. الشيء الذي أكسب العراق منزلة رفيعة، يتقاسمها معه كل من المغرب وفلسطين ومصر، على الصعيد العربي، تشهد عليها البيينالات العربية التي انعقدت في بعض العواصم العربية.
وبخصوص النقد والدراسة الأدبيين نستطيع أن نمثل في هذا الباب بما كتبه عبد الرحمن طهمازي عن تجارب بعض الشعراء العراقيين الرواد، كالسياب، والبريكان، بحيث خص هذا الأخير بكتاب عنوانه : «محمود البريكان : دراسة ومختارات». وبما كتبه كذلك سامي مهدي من دراسات تناولت السياب، وجيل الستينات العراقي، وتجمع مجلة «شعر»، إذ سيفرد للمشروع الحداثي الذي التف حوله شعراء التجمع كتابا يحمل عنوان «أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة «شعر» بيئة ومشروعا ونموذجا»، هذا فضلا عن الدراسات التي كرسها للشعر التشيكوسلوفاكي، وبوجه أخص لتجربة الشاعر موريسلاف هولوب، والأخرى المكرسة لشعراء البيتنك الأمريكيين، وعلى رأسهم الشاعر ألان غينسبرغ. وفي هذا الباب، دائما، يمكن أن ندخل الكتاب النقدي لحميد سعيد، «الكشف عن أسرار القصيدة»، ولوأنه محرر بلغة شاعرية. ودراسة حسب الشيخ جعفر لشعر الشاعر الملاصق، علي الحلي، والدراسات العميقة التي قدم بها لمترجماته من الشعر الروسي. ونفس الشيء بالنسبة للكتاب النقدي، «من الغربة حتى وعي الغربة»، الذي ألفه فوزي كريم. وكتابي فاضل العزاوي النقديين كذلك : «الروح الحية : جيل الستينات في العراق» الذي سعى فيه إلى التقاط النبض الروحي لجيله وحساسيته الشعرية المائزة، ثم «بعيدا داخل الغابة». ومجمل الدراسات، التنظيرية والتحليلية، التي حاول عبرها ياسين طه حافظ اقتراح زاوية نظر جديدة للأدب العربي المعاصر. ثم كتاب «انفرادات الشعر العراقي الجديد، الجزء الأول : الستينيون» الذي رصده عبد القادر الجنابي لتوثيق جزء من الذاكرة الشعرية لجيله..
وعلى منوال ما قاموا به من ترجمات لنماذج من الشعر العالمي نقلوا، بالموازاة من ذلك، إلى اللغة العربية بعض النماذج الروائية والقصصية العالمية، كما فعل كل من فاضل العزاوي، وجان دمو. وبعض الأعمال النقدية، على نحوما أنجزه جان دمونفسه، وياسين طه حافظ. وبعض الكتابات السياسية، على غرار ما نفذه سركون بولص لما ترجم كتاب «يوميات في السجن» للقائد الثوري الفيتنامي هوشي منه. بينما سيجد بعضهم في ذاته القدرة على تأليف كتب في قضايا الأدب، والفن، والثورة، والإيديولوجيا، والقومية.. وهوما فعله عبد الأمير معلة في كتابه «الفن والانحياز الثوري». وحميد المطبعي في كتبه : «الأدب العربي»، و«منطلقات ثقافية»، و«محاور في الفكر والتاريخ»، و«علي الوردي يدافع عن نفسه».
وبالإضافة إلى ما قلناه سيكون لارتباط قسم منهم، مهنيا، بالصحافة، الثقافية بالأساس، دور فائق في زرع حيوية جديدة في المنابر الصحفية التي تعاملوا معها، سواء في بغداد، أوبيروت، أوباقي المهاجر العربية والغربية. فقد مكنتهم الممارسة الصحفية من أن يحنكوا أداءهم الحجاجي ضد مناوئيهم، وأن يكيفوا صنع الأحداث الشعرية والثقافية بما يخدم مشروعهم الشعري، بل وأن يموضعوا جيلهم في اللب منها، ناهينا عما كان لهذا الارتباط من آثار إيجابية تمثلت في دعم الحضور الاعتباري لشعراء الجيل في المشهد الثقافي العراقي، وتقوية فرص انتشار أسمائهم على الصعيد العربي، هذا الانتشار الذي يظلون مدينين فيه، أولا وقبل كل شيء، إلى القيمة الشعرية لقصائدهم ودواوينهم التي تبنتها، غير متحفظة، مجلات ودور نشر عراقية وعربية مختلفة.

جريئة مع شعرية الريادة، أي مع قوانينها ومشترطاتها وأعرافها، غايته من ذلك تخليصها مما طالها من نواقص وتعثرات، بمعنى من معيقاتها التي هي من صميم خاصيتها البدئية، ثم الدفع بالقصيدة الجديدة إلى أفق حداثتها الفعلية المتطلبة، سندها في هذا منظور متقدم للمسألة الشعرية في شمولها، وأخلاقية تجريبية غير متهاونة. وهذا إذا كانت ولادات مختلف الأجيال الستينية العربية قد تمت ضمن ملابسات مواتية، وهينة، نسبيا، فالواضح أن ما اكتنف ولادة جيل الستينات العراقي من عسورة، وألم، بسبب تحدّره من صلب جيل شعري سابق يحظى بامتياز اكتشافه لشكل القصيدة الجديدة، محتميا بامتيازه ذاك بما أسميناه ميتافيزيقا الريادة، ثم اتسامه، أي جيل الستينات، بنوع من الراديكالية الإيديولوجية والحدّية الشعرية، لكن وفق طرح متفتح ينتقل بالإيديولوجيا من مرتبة العنصر المهيمن إلى مجرد محفز، من بين محفزات بنائية أخرى، يواظف في نطاق الشعري وبناء على مقتضاه، كل هذا سيستلزم من هذا الجيل بالذات، إذا ما قورن بنظرائه في العالم العربي، افتداء ولادته بتضحيات مادية ومعنوية مكلفة، أما جزاء عنف وقساوة انبتار حبل سرته عن كيان أبوته الرمزية فسيكون، بعد أن يتم له تثبيت شرعيته وجدارته الشعريتين، نيل صفة أهم وأوزن جيل شعري عربي أنجبه عقد الستينات، ذلك «أن الشعراء الرواد كانت مهمتهم أسهل، إذ كان لهم مهمة أوهدف محدد، كما أن الأصوات الشعرية لم تكن كثيرة آنذاك. وشعراء الستينات كانت مهمتهم أكثر خطورة من الشعراء الرواد، لأنها تتجاوز كسر الرتابة العروضية فقط إلى الحفر في مجرى الرؤى وزحزحة الأشكال»[90]، ولكونهم واجهوا، في أثناء هذا الحفر، مخاطر ومشاق جمة لم تعترض سبيل أقرانهم في الأقطار العربية الأخرى، نقصد من حيث تشعبها وحدتها، فإن هذا لمّا سيجعل «جيل الستينات في العراق من أكثر الأجيال الشعرية العربية إثارة للجدل، ومن أكثر الأجيال الشعرية تأثيرا في مسيرة الأجيال الشعرية العربية»[91].

والحقيقة أنه لا مبالغة أوتزيّد في هذه الصفة، ذلك أن تصفية الحساب، تصوريا وإبداعيا، مع أسطورة السياب، والتمكن من قتله، رمزيا، والانقطاع عن تراثه، ليستدعي ما هوأكثر من الحماس، والتصميم، والتربص. إنه يتطلب أيضا توكيد الشرعية والجدارة، شرعية الاستخلاف الشعري وجدارته، إن على مستوى التصور أوعلى مستوى الإبداع، وذلك تحاميا لأي انتكاس قد تكون عواقبه وخيمة على الجيل برمته فتلغم وحدة شعرائه وتماسكهم،

90. حوار مع الشاعر العراقي علي جعفر العلاق : شاعر يرعى قطيعا من الأوهام، حاوره : محمود عبد الغني، جريدة «الاتحاد الاشتراكي «الملحق الثقافي»»، ع549، الجمعة 9 أكتوبر 1998، ص6.

91. نفسه، ص6.

وتنعكس على طبيعة أدائهم شعرائه، وتطيح، بالتالي، بنوعية شعريتهم البديلة وبقيمتها. إن القتل الرمزي لأب روحي في ثقل السياب كان لابد وأن يضخم لديهم، رغم كل شيء، الإحساس بالذنب، هذا الإحساس الذي لن تقوى أية صكوك غفران على مسحه من غير طلب متاب الكتابة الشعرية نفسها، أي الخلوص لها، والتفاني في إعلاء شأنها، وبذل أقصى جهد مستطاع من أجل تحديثها والتقدم بها، ولا ريب في أن ما حققه الستينيون من إنجازات شعرية متميزة، إن لم تكن استثنائية أحيانا، في تعالق وثيق مع هذه الخلفية اللاواعية، هوما أحل جيلهم تلك المكانة المستحقة في تراتبية الأجيال الستينية العربية، بل ولربما حق لنا أن نسجل لهم أنهم «أول من «ارتكب» مصطلح «الجيل» وأعطاه بعدا زمنيا وربطه بعقد الستينات بعد أن ظلت التسمية تجسد مصطلحا عاما لا زمنيا: «جيل ما بعد الرواد»»[92]، وأنه لا مجال، أيضا، لتعيين جيل ستيني عربي آخر توفرت له مقدرة ونفس مجاراتهم «في مغامرة الشكل الشعري والدعوات إلى «الخرق» و«النسف» إلى أقصاها»[93].

أن يعتبر ناقد عراقي «محاولة «التنظير» لمنهج شعري وفكري «البيان الشعري» جزءا من طموح «ريادي» قام به الشباب، ولكن لم تكن نظرتهم متكاملة إلى الشعر والعالم، وعدم استقرارهم على نظرية علمية مرشدة لم يتح لهذه التجربة أن تنمووتتكامل»[94]. أوأن يذهب آخر إلى القول: «ونحن إذ نراجع هذا لا نهين هذا الشعر بقدر ما ندين المرحلة التي أفرزته»[95]، فما هذه سوى عينة من ردود الفعل المناوئة التي أفرزتها الآلة النقدية، والثقافية، والإيديولوجية، العراقية، إذ سيرفض منه تطلعه إلى التحرر من كل أشكال الوثوق الفكري والشعري. ولأن عزيمة شعرائه كانت أصلب من كل المثبطات التي اعترضتهم فما كان لأي كان أن يصدهم عن اندراجهم إلى مصيرهم الشعري الحر، وكأنما هم يقبسون، في هذا الموقف الحاسم، شيئا من عزيمة جدهم العراقي السحيق، النبي إبراهيم عليه السلام، لما رفض الخنوع للوثوق العقدي لشعبه، فلم يمنعه أي شيء عن أن يزورّ عن طاعة أبيه عازر، صانع التماثيل، ويعمد إلى تسفيه ما كان يعبده قومه من أوهام، ثم الخروج من مدينته أور ليضرب في الأرجاء تلبية لنداء مصيره

92. من التقديم الذي مهّد به للحوّار التالي : فاضل العزاوي.. شاعر تجتذبه النار، حاوره : محمد مظلوم، مجلة «المدى»، ع16، أكتوبر 1998، ص139.

93. نفسه، ص139.

94. محمد الجزائري : ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص82.

95. طراد الكبيسي : شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص441.

الديني الحر.

وقد لا يخطر بتفكيرنا أويخالج مشيئتنا إيلاء وافر العناية أوقليلها لأي لون من ألوان المفاضلة بين شعراء الجيل، مما قد يقع بموجبه تهيئ مراتب ودرجات نوزع عليها شعراء الجيل بناء على حجم ونوع إسهامهم في المشروع، وذلك من منطلق أن مجرد الانتساب إلى الجيل لربما يجردنا، نحن، من الحق في إعمال تصنيف، من هذا القبيل، ويعفيهم، هم، كل على حدة، من واجب الكشف عن حسابه الشعري الخاص، وإطلاعنا على المتحقق من اللامتحقق من إلزامات دفتر تحمله الفردي، المحكوم بمواثيق المشروع وتوافقاته. لكن على الرغم من البعد الجماعي لهذا المشروع، الذي لا يمحو، مع ذلك، ما حصل بينهم من اختلافات وتمايزات، ورغم ما قد يرافق أي مفاضلة من حيف واعتساف، في بعض الأحيان، فإن فكرة التقدم ذاتها، التي عنها تنشأ القطائع وينبثق مفعولها، لا تعفينا من أمر كهذا، إن لم نقل إنها لتحشرنا فيه حشرا. فمن أساسيات التقدم الشعري تفاوت إيقاع خطى المتقدمين في دربه، وتباين أدوارهم وفاعلياتهم في نطاقه، والنتيجة هي أن تتفاوت أيضا، وبالضرورة، مراتبهم، وتتباين درجاتهم داخل المحفل الذي يؤمهم جميعا. لذا لا مفر لنا من الإقرار بالمركز البارز الذيّ احتله، داخل المحفل الشعري الستيني، ثلاثة شعراء من الجيل استحقوا، لأدوارهم وفاعلياتهم الفائقة، حظوة منصفة، ولاشك، وتصدروا قائمة مجايليهم بفضل ما وسم شخصياتهم الشعرية من خصال إيجابية نذكر منها يقظتهم المعرفية، وقابلية التجدّد الروحي لديهم، وقوة شكيمتهم الشعرية، وتنامي مسؤوليتهم الكتابية، وإمعانهم في استيلاد المستطرف من الأشكال والهيئات الأسلوبية، وإصرارهم على طرق العصي من الموضوعات، ومثابرتهم التخيّلية، في ظل الثبات على مبدأ المجاوزة المستديمة للرصيد الإبداعي الذاتي، فكان أن نالوا، ثلاثتهم، على الصعيدين، العراقي والعربي، نصيبا أوفى من الذيوع الشعري، وإمكانية أقوى للتأثير في فئات من الشعراء العرب المعاصرين، هؤلاء الشعراء الثلاثة هم فاضل العزاوي، وسركون بولص، وحسب الشيخ جعفر[96].

96. حتى ينجلي أحسن المسلك التفاضلي، الإجرائي، الذي رمناه ليكن اتعاظنا، في هذا الإطار، بالمعنى الذي تأخذه فكرة التقدم في الميدان الاقتصادي والاجتماعي، باعتباره حقل اختبارها العملي والناجع، بحيث لا مجال للحديث عن شيء اسمه التكافؤ التام، سواء في إمكانيات الانخراط في الفعل التقدمي أوفيما يهم تعميم نتائجه والتنعم بفوائده. أيّ تقدم اقتصادي واجتماعي إلا وهو، لطبيعته المعقدة وانشراطه بمبدأ الانتقاء، مبعث للتفاوت. إنه، كدينامية قائمة على قاعدة الإقصاء النهائي أوالمعلق، أوالإدماج الكلي والفوري، لا يقتصر فقط على تنحية طبقات وشرائح مجتمعية معينة، ويزري بوضعها المادي والمعنوي، بل ويستحدث داخل وضعية الفئات، قيد البروز، تفاوتات، على مستوى الدخول المادية والامتيازات، يكبر أويصغر حجمها، مردها إلى اعتبارات يتداخل فيها ما هوموضوعي وما هوفردي، أي موضوعية السياق الاقتصادي والمجتمعي وذاتية الأفراد ومؤهلاتهم وحظوظهم.. نفس الشيء يلازم الفعل المعرفي والإبداعي، وفي الموقف الذي يعنينا لم ينتج

ففاضل العزاوي، الذي يستمد من غلجامش جبروته وتيهه، هومن سيشكل رأس الرمح[97] في الحركة الشعرية الطليعية التي قام بها الجيل ليتحمل بهذا القسط الأشق من الأعباء والأتعاب. فلقد كان أكثر مجايليه سجالا، ومناظرة، وانغمارا في المعتركات، دفاعا عن مبدأ القطيعة الذي رفعه الجيل، كما أنه اذخر طاقات إبداعية وفكرية متعددة وفّق إلى تصريفها في حقول الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والنقد، والترجمة، والمقالة الصحفية. وعلى قدر استمداده، من غلجامش، الملك/ الإله، تينك الصفتين الضاربتين استمد، في نفس الوقت، من الأباطرة العراقيين القدامى: سرجون الأكدي، وحمورابي البابلي، وآشور بانيبال الآشوري، أبّهتهم العسكرية، وأحلامهم التوسعية، ساعيا، من جانبه، إلى توسيع إمبراطورية الحداثة الشعرية العراقية، وإكسابها المجد الرمزي الذي يليق بها.

أما سركون بولص فقد استرفد من ذاكرته العراقية التليدة حساسية الانذهال الأوّلي بالأشياء، والعالم، وهاجس الاستشفاف الميثولوجي للذوات، والحالات، والتوضّعات، والمصائر. إنه يمتلك القدرة على صهر أعوص الأسئلة وأدقها، المتصلة بثنائية الحياة والموت، في مصهرة نصوصه الشعرية، المصنوعة بصبر، وحدب، وجسارة أيضا، مما يجعل من داخل/ خارج هذه النصوص وحدة مندغمة لا تحس معها القراءة بنبو أحد الطرفين، بنشازيته، أوبمحايثته

عن تقدم الكتابة الشعرية، الناجم عن الجهد التجريبي للستينيين، أنه حصل إقصاء الرواد، والملاصقين، فيما خلا الحالة الفريدة لسعدي يوسف، من أفق شعري جديد كامل الجدة وكفى، وإنما ترتب عنه أيضا نوع من التفاوت النسبي، المنطقي، بين الستينيين أنفسهم، من زاوية الكفاية الشعرية التقدمية لنصوصهم وتجاربهم، مرجعه إلى درجة تفاعل كل منهم مع السياق العام الذي انتظم مشروعهم، وإلى عوامل نابعة من طبيعة فردياتهم، من مقدار استعداداتهم، ومن تغاير أمزجتهم.. أيّ جيل إلاّ ويبقى عبارة عن وعاء لفرديات لا يشطب تجانسها، نهائيا، على ما بينها من تباينات، وما دمنا قد سطرنا، أعلاه، أسماء ثلاثة شعراء يمثلون قمة شعرية الستينات، فلا ضير في أن نسمي، من باب المقايسة والتدليل على ما دعوناه تفاوتا، ثلاثة شعراء آخرين هم حميد المطبعي، وآمال الزهاوي، وأنور الغساني، يمثلون، دونما رغبة منا في التنقيص من قيمة شعر أيّ منهم، مرتبة أودرجة أدنى في هذه الشعرية، وبالتالي فهم بمثابة الحد الآخر المقابل لما استأثر به كل من فاضل العزاوي، وسركون بولص، وحسب الشيخ جعفر، من احتفاء، وتقدير، وعلوشأن.

97. لذلك كثيرا ما أجاز لنفسه، انطلاقا من موقعه المستحق هذا، الحديث، في أغلب المناسبات، نيابة عن مجايليه، متقمصا بذلك دور الناطق الرسميّ باسم الجيل في كل ما له مساس بالمشروع الشعري الستيني، وللتدليل على هذا الأمر حسبنا أن نمثل بتصريحه التالي: «شعرنا أن ما كتبه السياب ونازك والبياتي كان مرتبطا بالروح السابقة، التي نرفضها لأنها روح بسيطة ترتبط بالثنائيات العدو/ الصديق، الشعب/ الاستعمار، الداخل/ الخارج. في الستينات انتقلنا إلى مستوى الجديد، هوصراع الداخل مع نفسه، وبشكل ما صراع الحداثة مع نفسها «...» ما كان يهمنا في الكتابة أن تكون حرة جديدة تعبر عن إرادتنا وأحلامنا دون الخضوع التام للحدود التي رسمت للأدب. من هنا كان الخروج والخرق لتلك التقاليد الثابتة، وهذا جزء من النقد الذي ينبغي توجيهه لكل كتابة تتمّم مشروعها، وعلى هذا الأساس كنا نعتقد أن جيل الرواد قد قال أهم ما يملكه، وعلينا أن ننقد هذه التجربة ونطرح شيئا يتجاوزها».

-فاضل العزاوي.. شاعر تجتذبه النار، حاوره: محمد مظلوم، مجلة «المدى»، ع16، أكتوبر 1998، ص141.

المفتعلة. وهوإن كان يختلف عن فاضل العزاوي، في منحاه الشعري، فإنهما يلتقيان في الهم التجريبي، وفي روح التعامل مع الكتابة الشعرية كشاغل كياني دائم.

لعله حسب الشيخ جعفر أكثر شعراء جيله صمتا[98] والتماما حول ذاته، وفي نفس الآونة هوأحد أكثرهم عكوفا على الكتابة الشعرية وإنصاتا إلى تجارب الشعراء، والروائيين، والمسرحيين.. القريبين من هواجسه. لكنه وهويخرج من قيظ سومر إلى الصقيع الروسي الخرافي، مشمولا كزميليه بذات الدوخة الروحية التي ألمت بجيله، سيصب جماع إمكاناته الشعرية في مجرى شعرنة صنف من الإياب الرمزي إلى الرحم السومرية، له دلالة قوية في تجربته الشعرية، وبين حد الخروج وحد العودة انكتبت، طبعا، قصائد، وانحفرت، أيضا، سراديب في جسد الأنا الشعرية، والذوات، والعالم، مثلما نهضت أسئلة رؤياوية اقتحامية تطول أهوال الاغتراب، والحب، والموت. وبما أن هذه التجربة الشعرية سوف تجعل من الأسطورة خيارا أدائيا، ترميزيا، رئيسيا، فإن الفصول الموالية ستسنح لنا بالوقوف على الكيفية التي تفعل بها الأسطورة الأورفية في الأسطورة الدموزية -التموزية- والطريقة التي تستميلها بها إلى خطاطتها البنائية، والدلالية، والرؤياوية، كما أنها ستجعلنا نعاين، عن كثب، المنحى الذي تسلكه الأسطورة في تعهد الكتابة الشعرية وتسخيرها كفضاء لاشتغالها، ثم كيف تقتدر الكتابة الشعرية، مخفورة بوعي تجريبي مكين، على إخضاع المادة الأسطورية، واستدراجها إلى خدمة أوفاقها ومراميها الخاصة، وبالتالي اختبار مدى إمكانية مفهوم القطيعة في العثور على ملموسيته النصية، والدلالية، والتخييلية، والرؤياوية، توسطا بتجربة شعرية نموذجية، أصيلة، ومتقدمة*.

98. للشاعر تعليق على هذا الاختيار نرى مجديا الاستئناس به :

«س : أنت من أهم صانعي المشهد الشعري الحديث في العراق، وفي العالم العربي بشكل عام، فما سر تواريك عن الأضواء، وابتعادك عن الإعلام خلافا لمعظم أقرانك ومجايليك؟

ج : يبدولي أن العلة فيّ أنا. كيف يمكن أن أعري نفسي أمام الآخرين؟ إنني لا أملك هذه الموهبة الخارقة، وأنا خجل حين أقول لك الآن إنني خجل «...» لم يعش الشعر إلا في الظل، وفي الظل تتوهج وتشتعل الروح، فما الفائدة من الارتماء في الجحيم التلفزيوني؟ أيّ ثمن يدفعه فاوست لتوقيع عقد انتحاري مع ميفيستوالإعلام؟».

- الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر ل «الوسط» : القارئ أملي الوحيد والمنفى موجود في كل مكان، حاوره: موسى برهومة، مجلة «الوسط»، ع299، 20 أكتوبر 1997، ص51.

* للإشارة، ولهوأمر معبّر في مانرى، أبلغ تعبير، مما يزكيّ مكانته بين مجايليه العراقيين، وكذا في الشعر العربي المعاصر، أن يكون هوالوحيد، من بين شعراء جيله، الذي حظي، لحد الآن، بجائزة سلطان العويس، إحدى أرقى الجوائز الشعرية العربية وأرفعها، وذلك برسم دورتها لعام 2002 - 2003.

الفصل الثاني

البناء الشكلي في المتن

ونحن نقدم لهذا الكتاب لم يفتنا أن نوضح بأن هدفنا الاستراتيجي هوأن نتحقق من كفاءة المتن الشعري، الذي ضبطنا مساحته في إنتاج رؤيا شعرية منقطعة عن الرؤيا التموزية التي أطرت شعرية الريادة، واستحكمت في بنياتها النصية، والدلالية، والتخييلية. لذلك وحتى يتأتى لنا القبض على هذه الرؤيا الشعرية المنقطعة فإنه يتعين علينا استخلاص أفاق انبناء المتن، وتشخيص طرائق هذا الانبناء وتمفصلاته، وصولا إلى حصر داليته الرؤياوية.

من هنا تموقعنا في صلب إحدى أكبر المعضلات التي يواجهها الدرس الأدبي، بشقيه النظري والتطبيقي، ألا وهي معضلة الكيفية، أوالكيفيات، القمينة بتوصيف النص الأدبي، الذي هونشاطية لغوية، تخييلية، وترميزية، على جانب من التراكب والتعقيد، توصيفا موضوعيا، متماسكا، معافى من أي ابتسار أوتزيد أوإسقاط. بطبيعة الحال نحن لا نتوخى هنا إثارة إشكالية العلاقة بين النظري والتطبيقي، أوبين المنهجي والإجرائي، لأن أمرا كهذا قد يستنفد صفحات عدة ما أحوجنا إليها، لكن ما نراه أقرب إلى الصواب هوأن المسلكية الإجرائية تبقى الخيار الأنسب في مقاربة النص الأدبي، نظرا لهويته التكوينية ذات الميسم التعددي، وذلك درءا للاختزالية القاتلة أوالتعميم السائب، بما أنهما يشوشان على النص أكثر من إسعافهما على استغواره، واستدراج بنيته الكلية إلى عتبة التمعن الدقيق والتأويل المتبصر.

إن المسلكية الإجرائية تتيح للدارس إمكانية مفصلة الكلية النصية Totalité Textuelle العريضة والمتشعبة إلى مستويات بنائية دنيا يتم تفحصها، مستقلة إلى حد ما، ضمانا لأوفى قدر من النجاعة التحليلية، ثم ينظر إليها، كخطوة موالية، في إطار تعالقاتها الظاهرة والمضمرة، وتآزراتها الوظيفية في نسيج الكلية النصية، على أن ينصب كل من التفكيك وإعادة التركيب في الغاية الأساسية من تحليل أي نص أدبي ألا وهي الظفر بمعناه الجوهري. «فما يريده النص

هوأن يلقي بنا داخل معناه، وهذا يعني - إذا استعملنا مفهوما آخر لكلمة «معنى» - أن يلقي بنا في الاتجاه نفسه الذي يقصده. إذن، إذا كانت القصدية هي قصدية النص، وإذا كانت هذه القصدية هي الاتجاه الذي تفتح الفكر عليه فيجب أن نفهم السيمانتيكية العميقة للنص بمعنى دينامي عميق جدا»[99]. ولكي نفهم هذه السيمانتيكية العميقة فإن هذا يقتضي اجتراح ترسيمة تجزيئية تخول للدارس الانفراد بجملة المستويات البنائية في النص، كل على حدة، منظورا إليها في إطار مواظفتها النصية المتصلة بالمشترط الرؤياوي، بما هوأسّ التجربة الشعرية قيد التحليل، المسيج لكامل المساحة النصية للمتن. «فأدبية الخطاب الفني ليست ملكا عينيا لمفاصل منه دون أخرى وإنما هي ملك مشاع بين جميع أجزائه لأنها وليدة التركيبة الكلية لجهازه، انطلاقا من الروابط القائمة فيه والضابطة لخصائصه البنيوية»[100].

وغني عن القول إن ما اعتبرناه مسلكية إجرائية، ليس إلا، لابد وأن يستتبع، بشكل أوبآخر، تماسا، لا مفر منه، مع الثنائية المعروفة: شكل/ مضمون، أوشكل/ دلالة. غير أن هذا التماس لا يعني، بأي حال من الأحوال، الارتكاز على هذه التقاطبية التي اتخذت في المناهج النقدية التقليدية صبغة جد متطرفة، بحيث يتم تناول الشكل الأدبي كمعطى قبلي، معزول عن المضمون أوالدلالة، وينظر إلى المضمون أوالدلالة في انفصال عن الشكل. ففيما يخصنا، ولوأننا سنتولى، في البداية، توصيف إواليات الدوال الشكلية في المتن قبل انكبابنا على توصيف البنيات الدلالية، فإن ما يأخذ ببالنا هوالوقوف على دالية الشكل الشعري أومضمونه، وعلى دالية البنيات الدلالية أوشكلها، ثم النظر في ما للشكل من أدوار في التفضية الدلالية، وفي ما للدلالة من أدوار كذلك في تحفيز الشكل وتفعيله، وبتعبير آخر تتبع مناحي التفاعل بين الحدين الإجرائيين، الشكل والدلالة، ورصد علاقة هذا التفاعل بالسيرورة الرؤياوية في المتن، التي يمكن أن تلابس أكبر العلامات النصية - الدلالية، أوأن تتلامح متواشجة مع أدق القرائن النصية - الدلالية أيضا.

وتبعا لما قلناه ف «قد يكون من الأفضل أن نعيد تسمية كل العناصر المحايدة جماليا «مواد» في حين نطلق على الطريقة التي أحرزت بها بقية العناصر فعاليتها الجمالية اسم «بنية». ليس هذا التمييز على الإطلاق تسمية للزوج القديم، المضمون والشكل. فهي تشق طريقها عبر خطوط الحدود القديمة رأسا. تشمل «المواد» عناصر كانت تعتبر سابقا جزءا من المضمون،

99 — بول ريكور: النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع3، صيف1988، ص50.

100 — الدكتور عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت1983، ص38.

وأجزاء اعتبرت في السابق شكلية. أما «البنية» فمفهوم يشمل كلا من المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية. فالعمل الفني قد اعتبر إذن نظاما كليا من الإشارات أوبنية من الإشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا»[101]، أولنقل بصيغة موازية إن «ما يعتبر في جوهره عناصر شعرية يتمثل بشكل خاص في البنية أوالمعمار الفني المبدع. وهذا لا يعني أن ما يدعى محتوى «أومضمونا» يفقد أهميته ولا يدخل في اعتبار «الدراسة النقدية». بالتأكيد إن لهذا المحتوى «أوالمضمون» أثرا نوعيا على شكل «أوبناء» العمل الأدبي نفسه، وذلك لأنه من المستحيل التفكير في نفس هذا الشكل «أوالبناء الفني» في حالة وجود محتوى مختلف. إن المحتوى نفسه بطبيعته المتميزة عامل مشكّل للشكل أوالبناء الفني»[102]. ولكي نحيط بهذا البناء إحاطة دقيقة ومنتجة فلا مناص لنا من تجزيئه، إجرائيا، إلى عنصري الشكل والدلالة، ثم القيام بإدماجهماثانية.

إن الشكل الشعري ليس ترفا أومجرد نزوة جمالية قد تستبد بمخيلة الشاعر، إنه ممارسة أسلوبية دالة على نسق إبداعي واختيار فكري، مثلما هي تموقف من المجتمع والإيديولوجيا والتاريخ.. مما يحتم التعامل معه بشيء من التبصر والمسؤولية، سواء من حيث استقراء صيغ اشتغال عناصره ومكوناته التي قد تتخذ هيئة تعاضدية أوتبادلية أوصدامية، عاملة بهذا على إعطاء الشكل طابعه البنائي المتماسك، أومن زاوية تبيّن حدود اقتدارها على إفراز الموارد الدلالية، وتسخيرها لبنينة عالم شعري يتحلى بمنسوب عال من الملموسية التخييلية التي تمكن القراءة من التماهي مع ذوات وحيوات، انفعالات وارتجاجات، أحلام واستيهامات، مواقف وأفكار.. تعد من صميم ما نسميه عالما واقعيا، بيد أن اندراجها إلى نطاق الفاعلية النصية يخلع عليها تعيّنا تخيّليا ما في ذلك شك.

إن «العلاقة بين النص والعالم ليست معطى جاهزا بل هي معضلة»[103] ألقت بظلالها على كثير من المناهج النقدية الحديثة، واجترحت في إطارها افتراضات، ومقترحات،

101 – أوستين وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق1972، ص181.

102 – أمادوألونسو: التفسير الأسلوبي للنصوص الأدبية، ترجمة: علي الشرع، مجلة «المهد»، س1، صيف-خريف1984، ص50.

103 – روبرت شولز: النص والعالم والناقد، ترجمة: فخري صالح، مجلة «الثقافة الأجنبية»، س7، ع3، 1987، ص37.

ووجهات نظر. وبالرغم من اختلاف هذه المناهج، لا تصوريا أوإجرائيا، بصدد طبيعة التعالق بين كل من النص والعالم، فإنها لتكاد تجمع على أن النص، أيّ نص، وإن كان يوقع القراءة، العالمة أوالتذوقية، في إغراء واقعيته بسبب من توسله باللغة، التي هي منتوج اجتماعي مهيأ لتمثل العالم، فهويجنح إلى توظيف اللغة المقترضة من المعجم العام، لحسابه الخاص، لينكب على المناورة بها، عبر محوري، الاستبدال Paradigme والترصيف Syntagme ، في أوضاع أدائية ومنسقيات أسلوبية تتنافى مع ما ترتكن إليه، أي اللغة، من قاعدية وخطية في الخطابات التداولية. ومن توا شجها، عند انتماء النص مثلا إلى النوع الشعري، مع وسائط التركيب، والإيقاع، والمجاز، والترميز، والعتبات، والتناص.. تنهض شعرية النص وتستقيم ملموسيته التخيلية، مما يكفل له تموضعا رمزيا، كفؤا أوندّيا، بإزاء العالم الواقعي. ف «ليس هناك تكوّن للنصوص من أشياء لا صلة لها بها، بل إن هذا التكوّن هو، وباستمرار، محض عمل تحويلي»[104].

إن الانبناء النصي/ الدلالي/ التخيّلي، الذاتي، والمستقل، للأثر الأدبي لهوالمبادئ الأساسية في نظرية الأدب الحديثة، ولهذا نعتبر وقوفنا على قوانين هذا الانبناء وأوفاقه داخل المتن، عمقيا، نوعا من الوقوف على مستويات تعالق اللغة الشعرية مع الوسائط المذكورة، وعلى ما ينتج عنها من دورات تعبيرية متوازية، أومتقاطعة، أومتغايرة، مع تشخيص أنماط التحويل، البسيطة والمركبة، التي تمر منها هذه الدورات، موزعة بين المحايثة المتراخية أوالمحايثة الممركزة، أي تتبع تراوحات الشرائح البنائية الدالة في المتن بين جملة من المراتب السياقية، المحكومة بحدود وانعطافات، توقفات واستئنافات، وهي تسعى إلى الانصباب في مصب جملة شعرية كبرى Macro-Phrase poétique، مشبعة تعبيريا ومؤيقنة رؤياويا، هي، في المحصلة، المتن كاملا غير منقوص. «إن إدراك مستويات المعنى العميقة دون فهم مستويات النص الأولية أمر مستحيل. وبهذا الشكل غالبا ما يكون النص ذا بنية تدرجية»[105]، وما يصدق على النص المحدود ينطبق كذلك على المتن العريض، ومن ثم «ففي كل مستوى مأخوذ منفصلا عن المستويات الأخرى فإن تحليلا بسيطا يغدوممكنا، في يقترن التعقيد بمرحلة الربط في ما بين مختلف المستويات»[106]. ولأن المتن شبيه بالنص في تعددية مستوياته وتراكبها فهويسمح بتناوله على الغرار مما يتناول به

104- Tzevetan Todorov: Qu'est-ce que le structuralisme? 2- Poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1968, p. 94

105- سيرغي فاسيلييف: مستويات فهم النص، ترجمة: عاطف أبوجمرة، مجلة «المعرفة»، س23، ع270، غشت1984، ص155.

106- Nicolas Ruwet: Langage, musique, poésie, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1972, . 200

النص المفرد، كل ما هنالك أن التحرك والاشتغال يكونان في مساحة نصيَة أرحب، وأشق في ذات الوقت، ذلك «أن النص يتجزأ إلى نصوص تحتية «المستوى الصوتي، المستوى النحوي... إلخ»، بحيث في الإمكان تحليل أي منها وكأنه منتظم بشكل مستقل. فالعلائق البنيوية تصبح خصيصة حتمية للنص في كليته، وتحديدا العلائق المثابرة «داخل المستويات وفيما بينها» التي تكسب النص طابع نسق واحد»[107]، وكذلك الحال في متن يؤم جماعا من النصوص.

على أن «النصوص لا تملك فقط بنى قوا عدية على مستويات عدة «الأصوات، الكلمات، صياغة الجملة، المعنى»، إنما لها أيضا بنى أخرى مثل البنى الفوقية «الخطاطات»»[108]. وفي حالتنا نحن فإن البنية الفوقية أوالخطاطة المؤطرة للمتن تبقى هي الأسطورة الأورفية، ذات المصدرية الميثولوجية الإغريقية، ضمن فعلها في بنية أسطورة دموزي وإينانا السومرية، وإلزامها للحدين، الشكلي والدلالي، بالمواظفة داخل أفقها المرسوم. وعليه فإن ما ستتم لنا، لاحقا، معاينته من تدرج في بناء المتن، من الأولية إلى التشابك، لا يخرج عن كونه صنفا من المساوقة، الدالة، لتدرج الرؤيا الأورفية من صعيد الانغمار الحبوري في العالم إلى صعيد الإحساس المأساوي به. ولما نتكلم عن هذا التدرج فإن وجهة كلامنا، في الأصل، إلى المصير الذي فصلته التجربة الشعرية، رهن التحليل، لأنا شعرية سوف نرافقها وهي تقطع أطوار رحلة رمزية من رعوية الوجود إلى تراجيدية الموت، أي وهي تحيا سقوطها الأليم من رحمية ال «إيدن»[109]–

107- Youri Lotman: La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 94

108 - تون. أ. فان ديجك: النص، بناه ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص، ترجمة: جورج أبي صالح، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع5، شتاء1989، ص64.

109 -1 ««الصحراء» أو«السهل» «صيرو» بالأكدية و«إدن» بالسومرية».
- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص175.

109 -2 «وقد استخدم سهل «الاستب» المفتوح وغير المزروع، المحصور بين مناطق الري، مرعى للماشية، وكان يدعى بالسومرية «إيدن» وهي الكلمة التي يمكن أن يكون قد اشتق منها الاصطلاح «إيدن» الوارد في الكتاب لمقدس».
- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار لشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص181.

109 -3 ومما نجده، في هذا الصدد، بالكتاب المقدس «أخذ الرب التراب من الأرض وصاغ منه مخلوقا آدميا ثم نفخ في أنفه ريح الحياة ليغدوهذا المخلوق كائنا حيا. بعد ذلك أنشأ الرب بستانا في بلاد عدن، هناك وجهة لشرق ليحل به الإنسان الذي صاغه. فأنبت من التراب أنواعا مختلفة من الأشجار في هيئة كاملة وذات قطوف مستطابة. إثر ذلك غرس شجرة الحياة في الوسط من البستان، الشجرة التي تتيح معرفة الخير والشر». وبعد إيراد قرائن جغرافية، من بينها نهرا دجلة والفرات، تفيد وقوع عدن في العراق، يضيف «أخذ الرب الإنسان وأنزله يستان عدن لكي يزرعه ويعتني به. ثم وجه إليه وصيته: «بمستطاعك تناول ثمار أي شجرة في البستان، ما عدا

تلك التي تطلع من الشجرة التي تتيح معرفة الخير والشر. ويوم تأكل منها شيئا سيكون مآلك الموت».
قال الرب لنفسه: «ليس لائقا أن يبقى الإنسان وحيدا. سأقدم له عونا يكون له بمثابة شريك». ومن التراب صاغ الرب صنوفا من الوحوش والطيور ثم اقتادها إلى الإنسان ليرى كيف سينادي عليها. كل واحد من هذه الحيوانات يجب أن يحمل تسمية يطلقها عليه الإنسان. أعطى الإنسان إذن اسما للحيوانات الأليفة، للحيوانات الشرسة، وللطيور. لكنه لم يعثر على العون القادر على أن يكون شريكا له. حينها أغرق الرب الإنسان في نومة عميقة، واستل من جسده ضلعا ثم رتق الأديم في محله. من هذا الضلع خلق الرب امرأة وأسلمها إليه. لما رآها هذا صاح قائلا:
«آه! هذه المرأة، هذه ذاتي الأخرى.
التي تشبهني من خلال كافة ألياف جسدها.
سنسميها رفيقة الرجل
ذلك لأنها استخلصت من جسد رفيقها».
من هنا يأتي نزوع الرجل عن الأب والأم ليتعلق بامرأته، وليغدوا معا ذاتا واحدة.
كان الرجل والمرأة عاريين كليهما، لكن من غير أن يظهر على أحدهما حرج ما قبالة الآخر».
– La Bible، ancien testament، Genese، 2، V: 7 /8 /9 /15 /16 /17 /18 /19 /20 /21 /22 /23 /24 /25.
ولكون آدم خالف نصيحة الرب فسيتعرض لتأنيبه، لذلك وبعد أن كساه هو وحواء، بجلد الحيوان، درءا لعريهما، «طرد الرب الإنسان من بستان عدن ليذهب لزرع التراب الذي منه أنشئ».
- Genese، 3،V:23.
109 -4 أما في القرآن الكريم فنحن نجد «فخلق من بعدهم خلق أضاعوا الصلوات واتبعوا الشهوات فسوف يلقون غيّا إلا من تاب وآمن وعمل صالحا فأولئك يدخلون الجنة ولا يظلمون شيئا جنات عدن التي وعد الرحمن عباده بالغيب إنه كان وعده مأتيّا لا يسمعون فيها لغوا إلا سلاما ولهم رزقهم فيها بكرة وعشيّا تلك الجنة التي نورث من عبادنا من كان تقيّا».
– سورة مريم، الآيات: 62/ 61/ 60/ 59/ 58.
وأيضا «يغفر لكم ذنوبكم ويدخلكم جنات تجري من تحتها الأنهار ومساكن طيبة في جنات عدن ذلك الفوز العظيم».
– سورة الجمعة، الآية: 11.
109 -5 وفي تفصيل دلالة عدن في اللغة العربية يذهب أحد أوثق القواميس العربية إلى القول: «عدن: عدن فلان بالمكان يعدن [بكسر الدال] ويعدن [بضم الدال] عدنا وعدونا: أقام. وعدنت البلد: توطنته. ومركز كل شيء معدنه، وجنات عدن [بجزم الدال] منه أي جنات إقامة لمكان الخلد، وجنات عدن بطنانها، وسطها. وبطنان الأودية: المواضع التي يستريض فيها ماء السيل فيكرم نباتها، واحدها بطن. واسم عدنان مشتق من العدن، وهو أن تلزم الإبل المكان فتألفه ولا تبرحه. تقول: تركت إبل بني فلان عوادن بمكان كذا وكذا؛ قال: ومنه المعدن، بكسر الدال، وهو المكان الذي يثبت فيه الناس لأن أهله يقيمون فيه ولا يتحولون عنه شتاء ولا صيفا، ومعدن كل شيء من ذلك، ومعدن الذهب والفضة سمي معدنا لإنبات الله فيه جوهرهما وإثباته إياه في الأرض حتى عدن أي ثبت فيها «...» والعدان: موضع العدون. وعدنت الإبل بمكان كذا تعدن وتعدن عدنا وعدونا: أقامت في المرعى، وخص بعضهم به الإقامة في الحمض، وقيل: صلحت واستمرأت المكان ونمت عليه؛ قال أبوزيد: ولا تعدن إلا في الحمض، وقيل: يكون في كل شيء، وهي ناقة عادن، بغير هاء. والعدن [بفتح الدال]: موضع باليمن، ويقال له أيضا عدن أبين، نسب إلى أبين رجل من حمير لأنه عدن به أي أقام؛ قال الأزهري: وهي بلد على سيف البحر في أقصى بلاد اليمن؛ وفي الحديث ذكر عدن أبين؛ هي مدينة معروفة باليمن أضيفت إلى أبين بوزن أبيض، وهو رجل من حمير».
– ابن منظور: لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف: يوسف خياط– نديم مرعشلي، المجلد الأول، دار لسان العرب، بيروت، بدون تاريخ، ص709.

عدن Eden – السومرية إلى بؤس المعيش الأرضي وكدره، فهبوطها إلى العالم السفلي. لهذا فإن الهاجس المركزي الذي سيخفر مسلكيتنا الإجرائية، سيان في الفصل الراهن أوعلى مدى الفصول اللاحقة، هومعاينة جملة التحويلات التي ستطول الدورات التعبيرية في المتن، وتتبع ما ينجم عنها من تبدلات في الأوضاع الأدائية والمنسقيات الأسلوبية، اطرادا مع تدرج الرؤيا الأورفية، الشارطة للمتن، ومع تعقد سيرورتها. فالمتن لا يختلف عن «القصيدة التي هي نتاج لتحويل يمس «الرحم» تنتقل من جرائه الجملة الصغرى الخطية إلى جملة إيمائية، أكثر انفساحا، معقدة وغير خطية»[110]، وذلك خضوعا ل «قاعدتين تتدخلان في إنتاج النص هما: «التحويل» و«التمدّد»»[111].

إن انشراط المتن إذن بالرؤيا الأورفية، ذات البنية التدرجية، سوف يعمل، وبشكل محسوس، على تجنيب بنيته الشكلية الكلية سلبية الثبات والمراوحة، وإكساب الدورات

ومما تمدنا به هذه المعاني أن الأصل في الكلمة هوالاستيطان والإقامة والتجذر في أرض سهلة، مروية، ومنبتة، وهونفس الأصل الذي استمدت منه ال «إيدن» السومرية والإنجيلية.

109 -6 ورغم اقتران الكلمة، في اللغة العربية، بعدن، عاصمة اليمن الجنوبي سابقا، خلافا لموقعها في بلاد سومر، العراقية القديمة، مثلما تتفق على ذلك المدونات السومرية والكتاب المقدس، ومع ما نلمسه من اختلاف، كذلك، بين القرآن والإنجيل، لكون «القرآن استخدم جنات عدن كمادة للترغيب والإغراء للذين يحيدون عن طريق الضلال. أما العهد القديم فهويستخدم «جنة عدن شرقا» كنوع من التذكير بالغواية والمعصية».

- سلام عبود: عدن، مرثية البحث عن الجنة، مجلة «نزوى»، ع9، 3-1- 1995، ص73.

فإن هناك تطابقا على مستوى تضمن جنة عدن لدلالات الفوز والنعماء، والتموقع في قلب الكون، والاندغام في المقدس، وهونفس ما تعتقده الروحانيات الفرعونية، والإغريقية، واليابانية، والصينية، والهندية، والفارسية، إذ، بصورة عامة، «يعتبر البستان رمزا للجنة الأرضية، للكون الذي هومركزه، للجنة السماوية التي هووجهها، وللحالات الروحية الشبيهة بالإقامات الفردوسية».

– Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles، pour l'édition revue et corrigée: 1982، Paris، Ed. Robert Laffont، S. A. et Ed. Jupiter، p. 531

وإذن «هكذا كانت وضعية آدم في الجنة الأرضية: لقد كان في كنف نعيم فوق طبيعي. شيء واحد كان ينقصه: الحق في الدنومن شجرة معرفة الخير والشر، المتمركزة وسط البستان. هذا المنع سيكون هوالسبب في سقوط الإنسان».

– Ibd.، p. 729

وفي التجربة الشعرية، التي نكب على دراستها، تعيش الأنا الشعرية نفس السقوط الرمزي من رحمية ال «إيدن» السومرية إلى صحراء العالم، بمعنى أنها تقتلع من هناءة الكينونة الأولى ثم يلقى بها إلى تعاسة الوجود، لذا فإن ما ستقوم به من بحث مضن، ويائس، عن إينانا، المعادل الأنثوي الأسطوري، المستحيل، ل «إيدن» إن هو، عمقيا، إلا بحث، من قبلها، عن مغزى ما للوجود. فغياب يوريديس السومرية في سفلية العالم هوالوجه الكنائي، الفاجع، لموت «إنكيدو»، وخراب «أور»، وبالتالي لاستحالة التملك الرمزي للحظة وجودية متعذرة.

110– Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 33

111– Ibd., p. 36

التعبيرية، في رحابه، صبغة التغاير والجدل والتحول. وحتى لوصرفنا النظر عن الاعتبار فإن للمسألة اتصالا، من الزاوية التصورية، بتقاطع بنيتين ترميزيتين تشكل الحركية عمادهما، إذ «يعد النص «...» شأنه شأن الأسطورة، مجالا لتنابذات عديدة»[112]. وإذا ما أردفنا إلى عامل الحركية المتأصلة في بنية المتن سمة التي يخولها له تشبعه الأسطوري الكاسح، فمن المؤكد أننا سوف لن نقفز على ما للخاصية الدينامية للمتن من أهمية لا تخفى، مع الإقرار، بناء على هذا، بمدى قابليته لاستثمار ما قد يبدومتنابذا لفائدة وحدته وتماسكه وغناه.

وفي هذا المضمار حري بنا أن نلفت إلى كون «الأسطورة «كالإشارة اللسانية» تتركب من نظام متحد مؤلف من «دال» و«مدلول» تربط بينهما علاقة تضمين متبادلة؛ الدال هوالعناصر السمعية - اللفظية أوالكتابية التي تجعل ظهور الدلالة ممكنا على مستوى الإدراك الحسي، والمدلول هوالمعنى المدرك ذهنيا والذي يظهر من خلال الدال»[113]. غير أن الفصل بين الدال والمدلول، في الأسطورة ما هوإلا محض فصل إجرائي، تماما كما هوالأمر في النص الشعري، لأن هذا الفصل لابد وأن يستتبع إعادة لحم الدال والمدلول ضمن تركيبة، ذات طابع استبياني، هي وحدها الكفيلة بتجسيد معناها العميق، بحيث «إذا كانت الأساطير تنطوي على معنى، فلا يمكن أن يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها، بل بطريقة تنسيق هذه العناصر»[114]. وباعتبار الرؤيا الشعرية، التي ينهض بها المتن، ذات جوهر أسطوري، فلعل خلوصنا، في نهاية التحليل، إلى تعيين كيفية تعالق الدال والمدلول الشعريين سيكون إثمارا، في آن، للشكل الذي اتخذه المعنى الأسطوري للعالم الذي يستحضره المتن، ف «أن نتحدث عن شكل المضمون معناه أن نتحدث عن تنظيم منسق للعالم»[115].

إن النص الشعري، مثله مثل النص الأسطوري، يسعى، بضغط من مقتضياته، إلى تحقيق أوفى ما يمكن من التجاوبات الأيقونية بين العنصرين، الشكلي والدلالي، وذلك تطلعا منه إلى امتلاك صفة الانسجام التي هي من محددات أي فعل جمالي، أما ما سنلجأ إليه من تقسيط مرحلي لبنية المتن، مأخوذا في هذا المقام كنص شعري جامع، إلى مستوى شكلي وآخر

112- Pierre Brunel: Mythocritique, théorie et parcours, Paris, Ed. P.u.f, 1992, p. 71

113 - ماري زيادة: السيمياء والأسطورة، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع38، مارس1986، ص52.

114 - كلود ليفي- ستروس: الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1977، ص249-248.

115- Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1992, p. 72

دلالي فلا يتجاوز كونه خيارا إجرائيا تمليه ضرورة المعاينة القطاعية المدققة لكلا المستويين، دونما إغفال لوثاقة ما يجري بينهما من تفاعلات، أوسهوعن معطى ارتهانهما معا بتداعيات الخطاطة، الشكلية والدلالية، للأسطورة الأورفية الفاعلة، كما تريد لها التجربة الشعرية، في نسيج الأسطورة الدموزية.

المبحث الأول

الدال اللغوي

المهاد اللفظي للعالم المشعرن

إننا لا نحوج وافر عناء وكبير مشقة للتدليل على ما للمكون اللغوي من أهمية مؤكدة في أي بناء شعري، فاللغة هي أرضية النص الشعري الأساسية، وعليها، وتوسلا بها أيضا، تنشأ مختلف العمليات الشعرية. إن «التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والنفسية والصوتية للغة. ولغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا وموسيقى وفكرا...»[116]. فعبر الأسلبة المنزاحة التي تخضع لها اللغة من خلال الوظائف التي تتولاها، في فضاء النص الشعري، وسائط التركيب، والإيقاع، والمجاز، والرمز، والعتبات، والتناص.. من هدم، وتفجير، وخرق، وتكثيف، وتجنيح.. لا يتخلق النص الشعري وكفى، بل ويجري، بالدرجة الأولى، انقطاع اللغة عن تاريخها اللاشعري لتحصل على جدارة أدائية خلاقة. «فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة وذلك بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فتكون السمة الأدبية متطابقة مع فكرة الاستعمال اللغوي المجسم والمحدود بسياق معين لأنها تحدد انطلاقا من خصائص انتظام النص بنيويا مما يجعل الطابع الفني علامة مميزة لنوعية مظهر الكلام داخل سياق الخطاب وما تلك السمة إلا شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علاقات بعضها ببعض ومن كل ذلك يتألف النسيج النوعي للخطاب الأدبي»[117]. وبطبيعة الأمر فإن الحديث عن اللغة الشعرية هو، في جوهره، حديث عن الإنتاجية الدلالية التي تتكفل

---

116 – الدكتور السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، بيروت1984، ص5.

117 – الدكتور عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت1983، ص38.

بها الوحدات اللفظية المحكومة بشتى الإرغامات البنائية التي يستوجبها أي خطاب شعري، بحيث «إن الدلالة في الشعر، أوالمعنى الذهني ليست بالضرورة نفس دلالة الكلمة وفق النظام النحوي والقاموسي. فالدلالة هنا ترتبط بما يدل عليه التركيب من معطيات شخصية وخارجية ليس المعنى القاموسي إلا أحدها، وقد يكون أكثرها تعرضا لتغيير دلالته واكتساب غيرها من مجمل التركيب في لغة القصيدة»[118].

من هذا الضوء تبرز جدوى الوقوف على طبيعة اللغة الشعرية في المتن، أي على نوعية السجل اللفظي الفاعل في نصوصه، وعلى صيغ اندراج وحداته، الأكثر هيمنة ومحايثة، من صعيد التحقق الاستبدالي، كما هومكرس في المعاجم والأذهان، إلى صعيد الاعتمال المنسقي، والدالية الشكلية، والدلالية، والرؤياوية، في فضاء المتن لتكتسب بذلك هيئة ترميزية جديدة. ف «المحور المنسقي يحتوي على اختيارات تتم في سياقات معينة، وفي لغة الشعر خاصة، خارجة على كل ما يمكن أن نتوقعه أونتكهن به على مستوى التعامل النظري مع مادة لغوية ذات دلالات قاموسية محددة ومدركة بصورة مسبقة.

أما على المحور التراصفي فإن اختيار هذه المكونات وضمها في سياق متجانس يفترضان، بدورهما، القيام بسلسلة أخرى من الخيارات الملائمة التي تسمح بإدراج العناصر المختارة ضمن قواعد الأداء «Performance» المحددة في اللغة وتخلق بذلك فجوة: مسافة توتر في البنية المكونة وتحدد طبيعة الفجوة على مستويات متعددة: تصورية ودلالية وصوتية وتركيبية وإيقاعية وتشكّلية»[119].

ولاشك أن القراءة المتمهلة للمتن تجعلنا نقف، وبالملموس، على ما يمكن اعتباره خصيصة عوديوية ستتميز بها وحدات لفظية بعينها، سواء داخل السياقات الصغرى أوالكبرى للمتن. إن تواترها اللافت للنظر، وفاعليتها الأسلوبية الثابتة ليرشحان بكثير من الإفادات حول نوايا هذه التجربة الشعرية ومقاصدها، وذلك استنادا إلى «أن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي علاقة تكاملية بامتياز»[120]. فعلا «يمكن أن يكون هناك تأويل، لا يخلومن تواطؤ، للنصوص ينكر، بالمقابل، الإخلاص لنية المبدع ويرتكز بالأحرى على حق المؤلَّف [بفتح اللام]

118 – محمد الأسعد: مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1980، ص24.

119 – كمال أبوديب: في الشعرية، مجلة «الثقافة الجديدة»، س6، ع25، 1982، ص17.

120- Tzevetan Todorov: Qu'est-ce que le structuralisme? 2- Poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1968, p. 21

في احتساب نيته هو»[121]، بيد أننا إن كنا لا نفكر في المضي إلى حد إنكار نية الشاعر، لأننا ستتعرف على نواياه ومقاصده هوالآخر وإن بشكل متأخر، فنحن لا نستطيع، حاليا، تجاهل نوعية السجل اللفظي الذي يقترحه المتن كمهاد للعالم المشعرن في ثناياه.

فانطلاقا من الديوان الأول، «نخلة الله»، شرعت في التبنين الشبكة اللفظية الضاربة في المتن لتعرف وحداتها، تساوقا مع تنامي التجربة الشعرية وتعقدها، اطرادات، وتوسعات، وإبدالات، مشفوعة بمردود بنائي واضح. ويمكننا تسمية هذه الشبكة هيراكليتية لكونها تتشكل من الوحدات الأربع المعروفة: الماء، والهواء، والنار، والتراب، أوتتغذى من مجمل أوضاعها الاشتقاقية، والترادفية، والقرائنية. وعلى منوال العالم الطبيعي القائم، جوهريا، على هذه العناصر الأربعة، و، عرضيا، على كافة الموجودات، والمستحدثات الطارئة، سينضوي المتن، بتأثير من لاوعيه الرؤياوي، إلى مدونة هيراكليطية سافرة في تلفظ عالمه المتخيل وشعرنته، جاعلا من الوحدات اللفظية الأربع : الماء، والهواء، والنار، والتراب، ومن تداعياتها الاشتقاقية، والترادفية، والقرائنية، قاعدة هذا العالم ومهاده، ومن مختلف الموجودات، والمستحدثات الطارئة، مقابلات عرضية للجوهري في العالم المتخيل. فالتجربة الشعرية، خصوصا في موقف رؤياوي حدودي كالموقف الأورفي، شأنها شأن أي تجربة أونطولوجية لابد لها من مهاد، لأن «الموضوع أوالمهاد هوالمفهوم الأول والأصلي للواقع الذي يمكننا أن نقول شيئا عنه، وأن نكشف تجربتنا له، ونعبر عنها. وعن طريق عبارتنا عنه يصبح الموضوع مهادا. وأي تجربة نقوم بها هي في الحقيقة تجربة بمهاد، أوهي، بتعبير أصح، متعلقة بمهاد»[122]. وما دام «حل مشكلة الحقيقة والبداهة إنما يكون في العالم»[123] فإن عالما جوهريا متخيلا يستحثه المتن، من خلال الوحدات اللفظية الأربع ولواحقها المحتملة، هوالقادر، في هذا الموقف بالذات، ليس على حل مشكلة حقيقة الموت وبداهته، بل على تجذير المعرفة الشعرية بمأساويته لكون «المحل الذي ترتكن إليه الرؤيا هواللغة، اللغة الموجّهة»[124].

إن المهاد اللفظي للعالم المشعرن بقدر ما هو، بسبب من طبيعته الهيراكليطية الجوهرية،

121- Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1992, p. 31

122. جيرد براند : العالم والتاريخ والأسطورة، ترجمة : عبد الغفار مكاوي، مجلة «فصول»، المجلد4، ع1، أكتوبر-نونبر-دجنبر 1983، ص109.

123. نفسه، ص108.

124. Henri Meschonic : Pour la poétique I, essai, Paris, Le chemin, N. R. F, Ed. Gallimard, 1970, p. 90

مسخر، كفضاء لغوي، لتأطير خبرة الأنا الشعرية التي استجمعتها على امتداد رحلتها الرمزية من «إيدن» السومرية إلى العالم السفلي يتبدى أيضا، بالنظر إلى العمق الأسطوري لهذه التجربة، تعبيرا من لدن اللغة عن نوع من النزوع إلى أقصى درجات التلابس والوئام مع الأسطورة باعتبارها أحد الأشكال الرمزية، إذ «توجد، في الأصل، علاقة تبادلية لا فكاك منها بين اللغة والأسطورة، بحيث لا يقع الانفصال بينهما إلا في إطار تصاعدي لكونهما عضوين مستقلين. فهما بمثابة فرعين مختلفين لنفس غريزة الشكلنة الرمزية، ويعملان وفقا لمقتضى واحد عميق، ألا وهو مقتضى التهيؤ الروحي، والتكثيف، وإعطاء الحدس الحسي البسيط مدى أكبر»[125].

فعلى قاعدة لفظية رباعية ينبني العالم المشعرن في هذه التجربة الشعرية، وكأي مقام شعري سوف لن تتورع الدالية البنائية في المتن عن تخليص هذه القاعدة اللفظية من مرجعيتها الطبيعية لتمدها بهوية رمزية مستجدة. ف «الحجر، والمعدن، واللون، وما شابهها تدخل الفن بوصفها مجرد ظواهر طبيعية تكتسب طبيعة سيميائية «Semiotic» في الفن فقط، فتبدأ «تعني» شيئا ما»[126]. ولأن مستلزم البناء الشعري يستدعي شحن اللغة بإشارية لا قبل لها بها فإن مهمة كهذه ستوكل إلى طريقة التلفظ الشعري بالكلمات، وذلك ل «أن العمل الأدبي هوبناء لفظي، وحتى الناقد المهتم أساسا بتاريخ الأفكار أوالتضمينات الاجتماعية للأدب قلما يستطيع أن يتخطى العموميات بدون الانتباه إلى الطريقة التي تستعمل فيها الكلمات»[127].

إن كون التجربة الشعرية، التي نقاربها، هي تجربة حداثية بامتياز فإن هذا المعطى سيلزمها بالذهاب، في منحى تشغيلها الشعري للسجل اللفظي المستسعف، إلى أبعد حد ممكن في استيلاد دفعات ترميزية، تغطي كافة مفاصل المتن، من صلب الوحدات اللفظية المكونة لهذا السجل، إن من زاوية العلائق القائمة فيما بينها، أومن زاوية التقابلات التي يحتمل أن تؤسسها مع وحدات لفظية أخرى، وكلما ارتفع منسوب هذه الدفعات إلا واطرد، بالموازاة من هذا، انقطاع اللغة الشعرية عن مرجعها اللاشعري. ولعله أدعى إلى التوكيد على أن «العلائق في الشعر الحديث ليست إلا امتدادا للكلمة. فالكلمة التي هي بمثابة «المسكن» تكون منغرسة، كجذر، في منظومة الوظائف، مسموعة لكنها متوارية. أما العلائق فتكون مذهلة. إن الكلمة هي التي تغذي وتغمر متخذة شكل حقيقة تنبلج على حين غرة. وبتعبير آخر فهذه الحقيقة تبقى

---

125. Ernest Cassirer : Langage et mythe, à propos des noms des dieux, traduit de l'allemand par OLE Hansen-Love, Paris, Ed. de Minuit, 1973, p. 110-111.

126. يان موكاروفسكي : اللغة الشعرية من حيث هي لغة وظيفية ومن حيث هي مادة، ترجمة : د. كمال أبوديب، مجلة «كلمات»، ع7، 1986، ص92.

127. غراهام هوف : الأسلوب والأسلوبية، ترجمة : كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد 1985، ص49.

ذات طبيعة شعرية»[128].

أما على صعيد الطريقة فإن الطابع الجدلي هوالذي سيستحكم في المواظفة اللغوية على طول المتن. فالتقاطب الحاد بين رعوية «إيدن» السومرية وبين فاجعية العالم السفلي ستنشأ عنه تقاطبية، لا تقل احتدادا هي الأخرى، بين عناصر القاعدة اللفظية المذكورة، وبمقدار ما يزداد توغل الأنا الشعرية في سفول العالم واقترابها من اللحظة الأشد احتداما ومهابة، في رحلتها الرمزية تلك، تتأجج، في المقابل، النشاطية الجدلية بين معجمين متغايرين، أحدهما رعوي بينما الآخر مأساوي، في حين أن الجوهرية المتخيلة لعالم مفقود، شعريا، إلى تبدده واندثاره، بسبب من انتقاله من طور العدنية والامتلاء إلى طور الجحيمية والخواء، ستكون مرغمة، من جانبها، على الانضواء إلى التصادم القوي مع عرضية نفس هذا العالم، التي تعبر عنها الموجودات، والمستحدثات المؤثثة لأمدائه. «إن الكلمة الشعرية تنتمي إلى نظام مغلق من التعارضات والعلائق، وتحوز بهذه الكيفية قيمتها، التي لا وجود لها خارج هذا الإطار، هذه الكيفية التي لا يمكن إدراكها سوى هنا: أي عند كاتب بعينه، وفي عمل أدبي بذاته»[129]. وبما أن الرؤيا الشعرية الناظمة لهذه التجربة الشعرية تعد على قدر فائق من المركبية فإن رجحان الخاصية المركبية للأداء اللغوي في المتن يمكن أخذه مأخذ تجاوب بنائي، دال، مع المركبية الرؤياوية، لأن «البنية اللفظية المركبة هي أحد أوجه الفكر المركب»[130] ما في ذلك شك.

فأن تؤمم وحدات لفظية محددة النسيج النصي للمتن، وتتحول إلى بؤر ترميزية وتقعرات إشارية، أن تواظف ذاتيا أوتوسطا بإبدالاتها المتنوعة، أن تتعالق، جدليا، فيما بينها، متصادمة، في نفس الوقت، إما منفردة أومتضامة مع وحدات لفظية مقابلة.. هذه الخواص جميعها تخول لها صفة العناصر اللغوية التكوينية الأساسية، ومن ثم فإن الوقوف على مناحي اشتغالها لن يمدنا فقط بنمط الاقتصاد اللغوي الناجز في عرض المتن، بل إنه سيتيح لنا أيضا الوقوف، ضمنيا، على أحد أبرز التمظهرات النصية للرؤيا الشعرية.

وحتى نبين الطابع الهيمني لهذه الوحدات لنعرض، على سبيل الإيضاح، خلاصة مسح إحصائي قمنا به لتواترات لفظة «الريح»، بما هي الرديف الدلالي للفظة «الهواء»، المستعملة في المتن على وجه الإبدال، وذلك بناء على «أن الطريقة الإحصائية تضع يدنا على

128. Roland Barthes : Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1972, p. 37.

129. Henri Meschonic : Pour la poétique1, essai, Paris, Le chemin, N. R. F, Ed. Gallimard, 1970, p. 60.

130. Ibd., p. 56.

بعض الترددات التي هي ذات مغزى، فلا أحد ينكر دورها في رصد المحاور التي يدور عليها الديوان أوالقصيدة، ولا أحد يجادل في أن تلك الترددات تضمن انسجام النص مع نفسه»[131].
فقد حصلنا على أرقام لا تخلومن دلالة، بحيث ترددت هي لوحدها، سواء في صيغة المفرد أوالجمع، من غير أن نحتسب قرائنها الاستبدالية المختلفة : «65» مرة في ديوان «نخلة الله»، و«53» مرة في ديوان «الطائر الخشبي»، و«16» مرة في ديوان «زيارة السيدة السومرية»، و«27» مرة في ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، بينما بلغ عدد المرات التي ترددت فيها داخل ديوان «في مثل حنوالزوبعة» «91» مرة، استأثرت منها قصيدة «الذبالة»، لمفردها، بـ«43» مرة.

إن وحدة لفظية بعينها تحقق أرقاما عالية على مستوى الحضور في المتن، متراوحة بين المحايثة المفرطة في أنحاء من هذا المتن والتراخي الوظيفي في أطراف أخرى منه، لشيء لا يمكننا الإشاحة عنه أواستصغار مغزاه. فهذا الملمح النصي هوما يعطي هذه الوحدة، شأن الوحدات الثلاث الأخرى، طابعا هيمنيا، منتجا لا محالة، باعتبار أن «قراءة الكلمات الأكثر تواترا تبدولنا ذات مردود وثرية بالمعلومات»[132]، وخاصة من حيث تكييف البناء الموضوعاتي في التجربة الشعرية. فـ«الكلمات التيمية والكلمات-المفاتيح تتيح لنا الحصول على عناصر قد تبدولنا، تلقائيا، بأنها من صميم المعجم، في حين أنها تظهر كذلك على اتصال بموضوعاتية الشاعر ومتخيله»[133]. إن استبداد ديوان «نخلة الله»، مدخل التجربة الشعرية ومفتتحها، وديوان «في مثل حنوالزوبعة»، نقطة انغلاقها، بنسبة كبرى من الترددات التي حققتها لفظة «الريح»، علاوة على الإنباء بطبيعة العالم المستحضر في المتن، كعالم يحبل بقوة مدمرة تقتلع، وتخرب، وتطوح، وتمحو، وتحرف.. لا تدمر الذوات فقط وإنما ستنتهي إلى تدمير هذا العالم أيضا، هذا الاستبداد يشير إلى درجة تبئير مرتفعة حازت عليها اللفظة، أولا ضمن منطقة نصية وتخييلية كانت فيها الأنا الشعرية لا تزال أسيرة حسها الرعوي بالعالم، مما يثبت كون دلالة الموت أوالغياب شرعت في التمخض من داخل المكان العدني، المستهام، الذي شادته هذه الأنا في الديوان الأول، لتميل إلى التراخي، أي درجة التبئير، بشكل نسبي في الديوان الثاني، وليتقوى تراخيها بشكل ملفت في الديوان الثالث، كاستجابة لاواعية لإشارية عنوان هذا الديوان: «زيارة السيدة السومرية»، الذي يؤسس لاستيهام العودة المؤملة لإينانا من العالم

131. د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – دار التنوير، بيروت 1985، ص60.

132. Jean Molino-Joelle Tamine : Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Paris, Ed. P.u.f, 1982, p. 104.

133. Ibd., p. 104.

السفلي وبالتالي عودة الحياة إلى الذوات والعالم سواء بسواء، ثم ليأخذ في الارتفاع مجددا في الديوان الرابع ريثما يدرك سقفه الأعلى، ثانية، في الديوان الخامس والأخير، أي في منطقة نصية وتخييلية سيتفاقم فيها حس الأنا الشعرية المأساوي بالعالم، ويرتدي فيها الوجود كثافة لحظة قيامية رهيبة.

إن العالم المشعرن، الواقع تحت طائلة تنفذ لغوي طاغ لكلمات-مفاتيح، لن تتأخر الكتابة الشعرية عن تفعيل قابليتها الجدلية الأولية، لا يملك، في موقف تلفظي كهذا، سوى أن يذعن لداعي الجدل، أوأن يصطبغ، على الأصح، بلونية تحولية مشبعة. إنه عالم يتلامح، سطحيا، متدثرا بما يمكن حسبانه مهادنة معجمية، أما في العمق فهوعالم قائم على الاصطراع والمنابذة اللفظيين، ومن هذه السمة بالذات يأتي، من جانب، انسجام عناصر قاعدته اللفظية وتماسكها، وتنشأ، من جانب آخر، نجاعة هويته الهيراكليطية التي لا يمكن دحضها بأي حال من الأحوال. «فقد سبق أن قال انكسيمندر إن الأضداد المتنافسة تعود إلى اللامحدود، كيما تكفر عن تعدياتها كل على الآخر. ومن جهة أخرى قال فيثاغورس بفكرة الانسجام. ومن هذين العنصرين وضع هرقليطس نظرية جديدة، هي أهم كشف وإسهام له في الفلسفة، وهي النظرية القائلة إن قوام العالم الحقيقي هوالتآلف المتوازن بين الأضداد. فمن وراء صراع الأضداد، وفقا لمقادير محسوبة، يكمن انسجام خفي أوتناغم هوجوهر العالم»[134]. فعند هيراكليطس «إن النار تحيا من موت الهواء، والهواء يحيا من موت النار، والماء يحيا من موت التراب، والتراب يحيا من موت الماء»[135]، وطبقا لهذا فنحن «نجد لدى هيرقليطس محاولة لتسهيل تقبل الموت باعتباره حدثا طبيعيا، وذلك من خلال إدراك أن الصراع، أي توتر الأضداد ومن بينها توتر الموت والحياة، هوعلى وجه الدقة ما يصنع العالم ويجعله يتماسك»[136].

وفي هذا السبيل يمكن القول «إن الدلالات الرمزية للماء بمستطاعنا اختزالها في ثلاثة محاور مهيمنة: كونه منبعا للحياة، ووسيلة للتطهر، وبؤرة للتجدد والانبعاث، وهي المحاور التي تتقاطع في أكثر التقاليد قدامة وتمثل أوفى التركيبات الخيالية تنوعا، وانسجاما في نفس الوقت.

---

134. برتراند رسل : حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة : د. فؤاد زكريا، سلسلة «عالم المعرفة»، ع62، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1983، ص46.

135. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 490.

136. جاك شورون : الموت في الفكر الغربي، ترجمة : كامل يوسف حسين، مراجعة : د. إمام عبد الفتاح إمام. سلسلة «عالم المعرفة»، ع76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1984، ص43.

فالمياه، هذه الكتلة المتغيرة، تجسد اللانهائي من الإمكانات. إنها تأوي المضمر كله، اللامشكّل كله، لذلك فهي بذرة البذور وجامع بشائر النشوء، لكنها أيضا جامع نذائر التلاشي. إن الغوص في المياه من أجل الخروج ثانية دون التعرض للهلاك النهائي، سوى إذا ما تعلق الأمر بموت رمزي، يعني العودة إلى الينابيع، كما أنه يفيد معاودة التدفق داخل مستودع مائي ممكن واستمداد قوة مستجدة : أي عبور مرحلة ارتداد وتفكك، انتقالية، تشرط المرحلة المتدرجة للعودة والتجدد»[137]. وبصدد الهواء، الذي هو العنصر الثاني في الرباعية الكونية، الهيراكليطية، فإن رمزيته «تتخذ مظاهر متعددة. فهويعتبر، بسبب عامل القلق والحركية المتحكم فيه، رمزا للتجبر والارتجاج وعدم الثبات. إنه قوة أولية، تؤول إلى طاقات جبارة وهائلة، بحيث تكفي الإشارة إلى ما يميزه من عنف ومن اكتساحية»[138]. أما «النار فهي تشبه الشمس المقرونة بأشعتها. إنها ترمز، من خلال التهابها، إلى فعالية تخصيبية، تطهيرية، وإشراقية. غير أنها تعكس أيضا مظهرا سلبيا مقابلا: إذ تحجب النور، لأنها تواري بدخانها، كما أنها تحرق، تبدد، وتدمر: نار العواطف، الانتقام، الحرب»[139]. وإذا كان هذا شأن النار فإن «التراب يتعارض رمزيا مع السماء على شاكلة تعارض السالب مع الموجب، وتعارض المظهر الأنثوي مع المظهر المذكر، من حيث الانجلاء والبروز، وكذلك على الغرار من تعارض الظلام مع النور»[140]، وهذا ما يفسر كون «الأرض ترمز إلى الوظيفة الأمومية «...» باعتبار أنها تمنح الحياة وتسلبها»[141].

إن أغلب العقائد والأساطير الإنسانية يكاد يتفق على الدلالات الرمزية التي يستفرد بها كل عنصر، على حدة، من العناصر الكونية الأربعة، وذلك بموجب أحادية الجذر التصوري للكون لدى معظم المجموعات البشرية، هذا الجذر الذي يحيل على فجر الكينونة. وبما أن التجربة الشعرية الحالية تشغّل الرؤيا الأورفية على مهاد مستمد من المتخيل الأسطوري، العراقي القديم، فلاشك أن وقفة مفصلة، من جانبنا، على دلالات العناصر الكونية الأربعة في هذا المتخيل[142] لسوف تفيدنا، أيّما فائدة، في تمثله على الوجه الأفضل.

137. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée : 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 374.

138. Ibd., p. 997.

139. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 438.

140. Ibd., p. 940.

141. Ibd., p. 941.

142. 1. تبرز أهمية حضور الماء في المتخيل الأسطوري، العراقي القديم، بادئ ذي بدء في تسمية «ميزوبوتاميا»

Mesopotamie، أي بلاد ما بين النهرين، التي أطلقها المؤرخون الإغريق القدامى على الرقعة الجغرافية المعروفة حاليا باسم العراق، والتي تناوبت على حكمها، في العصور القديمة، الممالك السومرية، والأكدية، والبابلية، والآشورية، والكلدانية. كما تتجلى هذه الأهمية في احتفاء ملحمة غلجامش بشخصية «أوتونبشتم»، أورجل الطوفان، أونوح السومري، بما أنها تفصّل له ملامح وتهيئ له ملابسات شديدة الصلة بتلك التي أوردها العهد القديم والقرآن الكريم، بل وتفيد، أي الملابسات، بأن الطوفان، أوالغمر المهول، قد جرت أطواره أصلا بأرض العراق.

ففي الملاحم السومرية نجد «أن كتلة الكون قد تولدت من الإلهة «نمّو» التي تمثل البحر الأول وتمثل في نفس الوقت الإلهة الأم الأولى. وما دامت هذه الإلهة أزلية فقد اعتبرت تلك الملاحم كتلة الكون أزلية كذلك».

- د. فوزي رشيد : خلق الإنسان في الملاحم السومرية والبابلية، مجلة «آفاق عربية»، س6، ع9، ماي 1981، ص17.

ومن بين ما جاء في قصة الخليقة البابلية «إينوما إيليش...» -التي تعني «عندما في الأعالي» أو«في العلى عندما»- :

عندما لم يكن للسماء اسم بعد
عندما لم يكن للأرض تحت السماء اسم بعد
كان هناك ثالوث مقدس : أبّسو: الغمر العظيم
مجتمع المياه العذبة، وتيامات، الغمر العظيم،
مجتمع المياه المالحة، وممّو: الضباب،
الروح المرفرفة فوق المياه.
عندما لم تكن بعد مراع خضر،
عندما لم تكن بعد أجمات القصب،
عندما لم تكن بعد حقول
لم يكن بعد ألواح قدر،
اضطرب الماء، امتزج العذب بالمالح
فولد الكون. ومن الزبد كانت الأرض،
من الأمواج كانت الجبال،
وما تطاير من الماء ارتفع سماء فوق سماء.

- ملاحم وأساطير من الأدب السامي، تقديم وترجمة : أنيس فريحة، دار النهار للنشر، بيروت 1967، ص89.

وضمن نفس الأفق الأسطوري «حازت بابل وفرة من الأسماء من بينها «دار قاعدة الأرض والسماء»، «الرابطة بين السماء والأرض» لكن في بابل سيتم الربط دائما بين الأرض وبين المناطق السفلى، إذ شيّدت المدينة على «باب أبّسو»، وأبّسوتعني مياه سديم ما قبل الخليقة».

- Mircea Eliade : Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 52.

وكذلك فإن «اسم «آنكي» يعني، حرفيا، «سيد الأرض». ولأن الأرض لا يمكن أن تثمر بدون الماء، لذلك نجد أن «آنكي» يصبح إله المياه العذبة التي تجري في الأنهار والقنوات التي تسيل من الينابيع والآبار، جالبة الخصب والنماء إلى دلتا وادي الرافدين. وكان الساميون يطلقون عليه اسم «أيا» ومعناها «بيت» أو«معبد المياه»».

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق : حسين علوان حسين، مراجعة : د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص134.

وفي بعض الأوعية التي صنعت على عهد السومريين تظهر رسومات وصور تعكس نمط الحياة الزراعية في المجتمع العراقي القديم، بحيث «تروي هذه المشاهد حكاية المجتمع الزراعي، فنرى الماء «أصل الحياة» مصورا على شكل نهر في الشريط السفلي للوعاء».

ـ محمد وحيد خياطة : عندما كانت المرأة... إلهة، مجلة «المعرفة»، س22، ع259، شتنبر 1983، ص189.
إلا أن «الماء رمز ذوحدين، إذا حمل الخصب والرخاء، فهويحمل الكوارث أيضا، على نحوما حصل في «سومر». لقد حملت المياه البدائية كارثة قاسية، حين ارتفعت إلى السطح فمنعت، بعنفها، وصول الماء العذب إلى الحقول والبساتين. وأصبح آلهة «سومر» الذين يشرفون على ريّها وإعدادها للزراعة يائسين، إذ لم يرتفع دجلة، فليس فيه ماء طيب في مجراه».
ـ أحمد الطبال : الماء في رمزيته الأسطورية والدينية، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع25، مارس-أبريل 1983، ص143.
لهذا يحق القول «إن الرافدين قد أنتجا الدلتا الخصيبة ولكن كان بوسعهما التسبب بالكوارث مثلما كان بوسعهما الإتيان بالرخاء».
ـ جورج رو: مرجع مذكور، ص37.
وفضلا عما ذكرنا تحفل الأدبيات الأسطورية، العراقية القديمة، المتعلقة بالعالم السفلي بأكثر من إشارة إلى الماء. فمن بين الأسماء التي مرت بنا، قبل قليل، ««أبسو» Apsu، وقد استعمل هذا الاسم للإشارة إلى العالم الأسفل إضافة إلى استعماله الأصلي كاسم يطلق على مياه العمق، والظاهر أن إطلاق هذا الاسم على العالم الأسفل يعود إلى اعتقاد سكان العراق القدماء بوجود كل من مياه العمق والعالم الأسفل تحت سطح الأرض حيث اعتقدوا أن العالم الأسفل يقع مباشرة تحت مياه العمق التي يكون موضعها تحت سطح الأرض».
ـ نائل حنون : عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص172.
ويوجد في العالم السفلي «قصر منيف حيث تحكم «إرشكيجال» «الإلهة السومرية «برسيفوني»» وزوجها «نركال» «إله الحرب والطاعون» وحولهما عدد من الحراس. وللوصول إلى هذا القصر ينبغي لأرواح الموتى أن تعبر نهرا بواسطة قارب «مثلما هوالأمر في «هاديس «Hades» الإغريق-وهومثوى الموتى عندهم»، وتخلع الملابس وبعد ذلك تحيا تلك الأرواح حياة مرعبة قاسية».
ـ جورج رو: مرجع مذكور، ص145.
ويتم عبور «نهر العالم الأسفل المسمى بالبابلية «خبر» بمساعدة ملاح العالم الأسفل المعروف باسم «خمط-تبال» الذي يعني حرفيا -خذ على عجل أواحمل بسرعة-، ونذكر بهذا الصدد أن لدينا إشارات إلى أن شياطين العالم الأسفل الـ«كالا» قد حملوا «دموزي» بقارب ولعل هذا يشير إلى عملية نقله عبر نهر العالم الأسفل حين أخذه إلى هناك».
ـ نائل حنون : مرجع مذكور، ص113.
ومن جهة أخرى، «وكما تذكر الأسطورة فإن الإله «أيا» «آنكي» هوالذي أنقذ «إنانا» من العالم الأسفل إذ أنه، وفق الرواية السومرية، خلق استجابة لرجاء «ننشوبر» مخلوقين من قذارة ظفره «كر-كارّا» و«كالا-ترّو» وأعطاهما طعام الحياة وماءها وأمرهما بالذهاب إلى العالم الأسفل لينشرا هناك الطعام والماء على جسد «إنانا» ستين مرة حتى تقوم من موتها».
ـ نفسه، ص56.
4.2. أما الهواء فلا تغرب عن بالنا المنزلةّ التي كانت له في معتقدات الشعوب القديمة، ومنها قدماء العراقيين، وذلك بناء على ما اقترن به، رمزيا، من صفات كالحيوية، والاندفاع، والغطرسة.. و«إذا كان القمر والشمس والرياح والأنهار لم تعد تعبد الآن، إلا أن قوتها لم تزل مرهوبة أومرغوبة الجانب».
ـ جورج رو: مرجع مذكور، ص21.
وهكذا فإن «الكلمة التي أطلقها السومريون على الحياة هي «ZI«D» التي تعني حرفيا هبوب الريح أوالريح مطلقا، أما البابليون فقد أطلقوا عليها كلمة «نابشتو» Napistu التي تدل أيضا على النفس والبلعوم. وهذا كله يشير إلى العلاقة الوثيقة للحياة بالتنفس، والواقع أن هذه الفكرة كانت شائعة بين الأقوام السامية كلها «...» فإضافة إلى كلمة «نابشتو» الأكدية أطلق العبرانيون عليها اسم «نفش» أي تنفس والتي تدل أيضا على النفس

والبلعوم كما أن كلمة «النفس» العربية مأخوذة من الجذر «نفس»، ونشير هنا إلى علاقة لفظة «الروح» في العربية بالجذر «روح» الدال على الهواء «الريح» وحركته ومرادفتها لكلمة «النفس»».
ـ نائل حنون : مرجع مذكور، ص110.
وفيما يخص الأدوار التي اختصت بها الآلهة في البانثيون Panthéon ـ مجمع الآلهة ـ السومري فإن «إنليل في الأصل هوإله العاصفة أوالريح وهورئيس مجلس الآلهة عند السومريين كما أنه هوالأقوى والمسؤول عن كل شيء وباستطاعته أن يقوم بكل الأعمال الخيرة والشريرة».
ـ مسرحية «رثاء أور»، ترجم النص عن الألمانية : د. عوني كرومي، مجلة «الأقلام»، س14، ع6، مارس 1979، ص9.
وتبعا لمكانته السامية في التراتبية الإلهية، على ما تهيأت للخيال الديني السومري، «فإن «إنليل» هوالذي كان «يختار» حكام سومر ويضع على رؤوسهم التيجان المقدسة. وكما يقوم الملك العادل بتنظيم أمور مملكته بأوامره، كذلك قام «إله الهواء» «برفع العالم عندما تفوّه بكلمة مجردة »».
ـ جورج رو: مرجع مذكور، ص133.
وعن أثر الريح في خراب مدينة أور السومرية يمكن أن نعود إلى المشهد الثالث من مسرحية «رثاء أور» لأنه «يصف لنا كيف حلت العاصفة وحل الدمار وكيف تم قتل الشعب وطرده وهوفي الوقت نفسه ذكر للتاريخ أواسترجاع لحدث ماض».
ـ مسرحية «رثاء أور»، ترجم النص عن الألمانية : د. عوني كرومي، مجلة «الأقلام»، س14،ع6، مارس 1979، ص10.
ولأن إنليل هورب الأرباب وإله العاصفة أوالريح فإن دمار المدينة سيكون بمشيئته هو:
«رئيس الجوقة :
الإله إنليل استعان بكيبك ونادى
على الريح السماوية الهائلة
صرخ إنليل بالعاصفة آمرا
أعطى لها صلاحية الدمار الرهيب
العاصفة الشريرة نادت على الرياح المدمرة
حملت بيدها المخطط الرهيب
العاصفة الشريرة تزمجر في السماء
العاصفة البغيضة تهدر في الفضاء
العاصفة الشريرة طردت رياح سومر الطيبة
طردت روح البلاد.
ـ نفسه، ص14.
4.3. وفيما يخص النار فلا يخفى أنها تشكل جزءا من الرمزية الإلهية نظرا لكون «الإله هورمز لظاهرة مهمة حاسمة في الطبيعة مثل النار، الماء، الريح التي كانت تلعب دورا أساسيا في حياة المجتمع القديم».
ـ نفسه، ص9.
وما دامت قوة مدمرة فلا غرابة في أن تتضافر مع الريح في محق أور وتقويضها :
«رئيس الجوقة :
الرياح الشريرة لا يمكن صدها كموج عات
تهجم سفينة المدينة
تدفع بها ممزقة إلى القرار
الشعب عند الأفق يجمع شتاته
وأمام العاصفة يتناثر كالنيران

العواصف والزوابع الإلهية
تطرد بالنار المطر
تعصف الأرض لهيبا
....
رئيسة الجوقة :
يد الخراب هدّت البلاد
وشبت النيران في الغلال
....
نكال :
آه يا مدينتي لقد هدّها الخراب
معلق :
ومن الذرى قذفها الإله إنليل بسيل النيران
ومن خارج الأسوار قذفها بسعير النيران
نكال :
آه يا مدينتي يتحتم علي الصراخ
معلق :
ومن الجوف حطمت النيران المدينة».
- نفسه، ص14ـ15.

4.4. وحول التراب يمكن القول بأنه سيتخذ، لدى قدماء العراقيين، وجهين ترميزيين اثنين : إلى الخير عندما تستثار أفضاله على الكينونة والحضارة الإنسانيتين، وإلى الشر لما يستحضر اقترانه بالعالم السفلي وبالموت. فمن الناحية الأولى يظهر «أن تصور العراقيين القدماء لهذا المزيج الذي خلق منه الإنسان لم يكن تصورا اعتباطيا بل إنه يعتمد على فلسفتهم ونظرتهم لحقيقة الإنسان ولمحيطه. فوجود البصاق مع مكونات هذا المزيج ما هوفي الواقع إلا إشارة إلى الجوانب السيئة التي تظهر في تصرفات الإنسان بعض الأحيان، وبكلمة أدق إنه رمز للشر الذي يكمن في سلوكيات البشر. أما السبب الذي دعا إلى أن يتضمن هذا المزيج ودم أحد الآلهة فإنه يرجع إلى عاملين : الأول هوأن يتذكر الإنسان دائما أن مصيره الموت وأن الخلود للآلهة فقط «...» والعامل الثاني هوالتأكيد على أن الإنسان يحمل في داخله بعضا من مواصفات الآلهة. أما كون الطين يمثل النسبة العالية من هذا المزيج ويعتبر المادة الأساسية التي تكوّن منها الإنسان فإن ذلك يشير إلى إيمان العراقيين القدماء بأن الجانب الخيّر هوالجانب الكبير والمرموز إليه بمادة الطين. لأننا لونظرنا إلى أهمية الطين في حياة العراقيين القدماء وخاصة أولئك الذين سكنوا القسم الجنوبي من العراق سوف يسهل علينا أن نتصور السبب الذي جعل الطين يكون رمزا للجانب الخيّر في الإنسان. إذ من الطين بنيت البيوت والمعابد والزقورات ومنه عمل الطابوق وصنعت الأواني الفخارية والدمى وعلى الطين دوّن العراقيون القدماء علومهم وآدابهم وتاريخهم وفي الطين كانت تنبت محاصيلهم الزراعية. وهكذا فالطين بالنسبة لهم خلال العصور السومرية والأكدية يشكل مادة مهمة تعتمد عليها حياتهم وبناء حضارتهم، ولذلك فإنه ليس غريبا عندما يعتقدون بأن هذه المادة تمثل العنصر الرئيس في خلق الإنسان ورمزا لجوانبه الخيّرة».
ـ د. فوزي رشيد : خلق الإنسان في الملاحم السومرية والبابلية، مجلة «آفاق عربية»، س6، ع9، ماي 1981، ص

وعلى ما يبدوفإن طبيعة الأرض العراقية ستسهم بقدر كبير في تكييف نظرتهم تلك إلى عنصر التراب، بحيث نجد أن «طبقة الأرض في القسم الأدنى من بلاد الرافدين فقيرة، وهي بسبب صفتها الغرينية لا تحتوي على حجر».
ـ جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة : سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار

الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص14.
هذا علاوة على كون «السكان في الوقت الذي كانوا فيه يستعملون الطين بسبب عدم توفر أحجار البناء فإن هذا الطين كان في الواقع هوالمادة التي تعطي أفضل النتائج في الأوضاع المناخية للبلاد».
ـ نفسه، ص53.
على أن الأمر الجدير بالإشارة هوارتباط الطين بالكتابة المسمارية، أي بذلك الاكتشاف الخارق الذي يعد واحدا من كبريات المنجزات الحضارية التي حققها العراقيون القدماء مما جعل من بلدهم مهد الحرف الأول في تاريخ البشرية، وكان أن انعطف التاريخ الحضاري الكوني انعطافة حاسمة نحوآفاق وأمداء سوف يتهيأ معها تجذير تمدن الإنسان وتسريع وتيرة تقدمه في شتى المجالات. «وكما هومعلوم فإن السومريين قد استخدموا الطين كمادة للكتابة عليها واستخدموا كذلك القلم المثلث الرأس لطبع العلامات الصورية على الطين. وبسبب كون رأس القلم مثلث الشكل فقد ظهرت خطوط الصور على شكل المسامير ولذلك سميت بالكتابة المسمارية».
ـ د. فوزي رشيد : من هم السومريون؟ مجلة «آفاق عربية»، س6، ع12، غشت 1981، ص82.
فقد «شاعت الصدفة الحسنة ألا يجد كتبة العراق أيسر وأسهل من «الطين» تدوّن فيه الكلمة. فالطين، بخلاف معظم مواد الكتابة التي استعملتها الحضارات الأخرى، لا يفنى!».
ـ طه باقر : خواطر وآراء في تراثنا الحضاري للمناقشة، تعريف بأدب حضارة وادي الرافدين، مجلة «آفاق عربية»، س3، ع6، فبراير 1978، ص22.
ثم إن «مادة الطين التي كانت تستعمل لعدد من الأنماط المسمارية تمثل أجود مادة كتابية خصوصا حينما يشوى. وهوعبارة عن مادة رخيصة».
ـ ليوأوبنهايم : بلاد ما بين النهرين، ترجمة : سعدي فيضي عبد الرزاق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص292.
أما من ناحية ثانية فمما هوثابت أن «العالم الأسفل كان بشكل تجويف في باطن الأرض يملؤه الغبار كما يرد وصفه في النصوص القديمة وهي صورة مشابهة للأيام المغبرة التي تمر منها المناطق الوسطى والجنوبية من العراق حتى اليوم وخاصة في فصل الربيع، ويكون الغبار فيها كثيفا يحجب نور الشمس بالرغم من بقائها في كبد السماء بشكل قرص قاتم».
ـ نائل حنون : مرجع مذكور، ص124.
ومن ملحمة غلجامش نجتزئ بهذه الأسطر بغاية إيضاح المعنى الذي يصبح للتراب في العالم السفلي :
«جلجامش»
رأيت في الليل وأنا نائم
شبحا كطير الصاعقة
براثنه كبراثن النسر. غلبني...
كسا جسدي بالريش، أغرقني
وإذ أنا في حضرة «إيركلا»، إلاهة مملكة الموتى
أنزلوني الدار التي لا رجعة منها
سلكت الطريق التي لا رجعة منها
إلى دار الظلمة الأبدية
إلى حيث الطعام طين، القوت تراب
حيث يلبسون الريش كأجنحة طيور الليل
هناك لا يرون النور، يعيشون في الظلمة.
في بيت التراب شاهدت الملوك والتيجان
تيجان ملوك الأرض، الملوك الذين حكموا في القرون الخوالي
هي هناك يا جلجميش أكداسا.

نتيجة إذن لتنفذ هذه الكلمات-المفاتيح في النسيج النصي الشمولي للمتن، بمعنى في بنية العالم المشعرن، ستلفي مختلف الوحدات اللفظية الأخرى، القائمة في هذا النسيج، نفسها منساقة قوة وفعلا، طبقا للمقتضى السياقي، إلى كنف الحقول الدلالية والرمزية التي تولدها الكلمات الأربع المحورية : الماء، والهواء، والنار، والتراب، سواء في المواقع النصية التي قد ترد فيها كلمة واحدة، من بين الأربع، منفردة، مما يثبت قوة إشعاعها السياقي، أوفي المواقع النصية التي تمثل فيها إما كلمتان اثنتان أوثلاث أوالكلمات الأربع دفعة واحدة، الشيء الذي يغذي المحمول الجدلي، على الصعيد اللفظي، إذ ينضاف إلى صدام الكلمات فيما بينها، بحكم تعدياتها الدلالية والترميزية المتجافية، صدامها، ملتئمة، مع باقي الوحدات اللفظية المحايثة إلى جانبها، مسخرة هذا الصدام لتركيز الهوية الهيراكليطية لعالم متخيل، هذه الهوية المستقاة، أصلا، من الطبيعة اللفظية الرباعية الأركان لمهاد هذا العالم.

هذا من جانب، أما من جانب آخر فإن قانون الإبدال، بما هوأحد أوجه الدّالية النصية في المتن، كان لابد وأن يطول أشكال ووسائط اشتغال الوحدات اللفظية الأربع، ذلك أن انسحابها الدوري، في مواضع بعينها من مساحة المتن، غالبا ما يستعاض عنه بوحدات لفظية، من نفس مجالها الدلالي والترميزي، قد تأتي على هيئة أفعال أوأسماء أونعوت أوأحوال، منحدرة إما من ذات الجذور المعجمية التي تنحدر منها الوحدات اللفظية الأربع، أي تربطها بها علاقة الاشتقاق، أومن جذور معجمية موازية، بمعنى أن صلتها بها قد تكون من زاوية ترادفية، أوقد تمثل في صيغة وحدات لفظية تتعالق وإياها، دلاليا وترميزيا، انطلاقا من اعتبار المجاورة والاقتران مثلا. وعلى هذا الأساس فإن قانون الإبدال هذا لا يعمل، في إطار الاستراتيجية اللفظية الفاعلة في دواليب المتن، سوى على تكريس الهيمنة الدلالية والترميزية للعناصر الكونية الأربع الجوهرية، نقصد هيمنة أمارات الصراع بين الحياة والموت، والانتهاء إلى تغليب معنى الموت على معنى الحياة توافقا مع وجهة الرؤيا الأورفية. وبغرض تجلية هذه النقطة نورد بعض العينات من هذه الوحدات -الإبدالات طبقا، أولا لبنيتها الصرفية التي أتت بها في المتن، وثانيا بحسب تتاليها في مسافته.

* الماء :

النهر / البحر / البحيرة / الشتاء / المطر / الندى / الثلوج / ضباب / الصقيع / الجليد / غائما / أغرقتني / أمطرت / السحب / الرعد / العرق / غمامة / رذاذ / القطرات / شطآن / البرك / تبتلّ / زخّاته / السيل / أرخبيل / الأودية / العباب / الفيض / يهمي / القطبي / أغوص / رغوة

- ملحمة جلجميش، ضمن كتاب : ملاحم وأساطير من الأدب السامي، تقديم وترجمة : أنيس فريحة، دار النهار للنشر، بيروت 1967، ص46-47.

/ ملاّح / زبد / العائم / المناقع / الخلجان / الرطبة / يروي / جرعة / تغرق / الرخو/ رواؤها / اللجة / الشآبيب / الغمر / الينابيع / النبع / يطفوالجدول / نديان / بليلة / المترع / يغمس / يغمرني / هائجة / غدير / فقاعة / الغريق / غارقة / يدفق / طلّ / المستنقعات.

وفضلا عن هذه الوحدات تحضر وحدات أخرى موازية تؤول، استعاريا أوكنائيا، إلى الحقل الدلالي والترميزي لكلمة الماء وهي كالتالي: البكاء / تشرب / ريق / خمر / البيرة / الشمبانيا / النبيذ / شاي / قهوة / اللبن / ارتشفت / حليب / الساقي / القناني / الزق / مخمورا / أنهل / رشفتنا / درها / ثمل / دمي / ترضع / مسكرة / القدح / الكأس / كرمة / أتجرع / أعبّ / يمتصني / العرق [خمر عراقي] / الدموع / أكوابي / يندلق / اغتسلت / فنجان / رضاب / خمارة / المشرب / الدّنان / الندامى / القنينة.

* الهواء :

الريح / الرياح / الزوبعة / الأعاصير / النسيم / يعصف / العاصفة.

* النار :

تلتهب / حرارة / المحروق / حطب / الجمر / الوهج / فحمة / ملتهبا / اللهب / يشعل / لظى / تتلظى / تخبو/ شررا / أحرقني.

كما تواظف، بالموازاة من هذه، وحدات إضافية تتصل بالنار بسبب المجاورة والاقتران وهي: الجحيم / شمعة / الهجير / تدخن / اللفافة / براكينك / عود الثقاب / الموقد / أدخن.

* التراب :

الكوز / الجرّة / الغبار / غبرة / الطين / ذرّة رملية / ذرات / الرمل / أنقاض / موحلة.

على أننا نلقى وحدات تشترك مع وحدة التراب في الإحالة على الهشاشة وقابلية التلاشي وهي: قشة / القش / ريش / ورقي / الرماد. كما نجد وحدات تشكل عناصر تقاطع بين وحدتين لفظيتين مركزيتين، رغم التّقاطب الدلالي والترميزي، الأولي، إلى إحدى الوحدتين، ومن ذلك: الكوز / الجرة / الإبريق المفخور / موحلة، المتصلة بوحدة التراب وفي نفس الآونة نلفيها متماسة مع وحدة الماء. وكذلك الرماد، التي على قدر توا شجها مع وحدة النار لا تتقاعس عن استدعاء وحدّة التراب، إضافة إلى البرق، المرتبطة، ثنائيا، بوحدة الماء وبوحدة النار.

ومن بين ما يمدنا به هذا الجرد من معطيات ارتفاع منسوب الإبدالات المعجمية التي حظيت بها وحدة الماء، متبوعة بوحدة النار، فوحدة التراب، وانحسار تلك الآيلة إلى وحدة

الهواء. وأيّا ما كان حجم هذا التفاوت فإنه يتصل اتصالا وثيقا بتفاوت منسوب الوحدات اللفظية الأربع، ولوأنه محدود، وأيضا بسنن تفاعلاتها السياقية التي يوجهها إما مستلزم التضافر أومبدأ التناوب، وذلك وفقا للحاجات النصية التي تقتضيها سيرورة المتن.

فمما لا جدال فيه «أن معنى أية وحدة معجمية، سواء تحكمت فيها، على الصعيد السياقي، قيود مشددة أم لا، بشمل كلاّ من علاقاتها التراصفية وعلاقاتها الاستبدالية»[143]. ومثلما سيتبين لنا لاحقا فإن كل وحدة من الوحدات الأربع إلا وتكون مدفوعة، بضغط من علاقاتها التراصفية، إلى إلقاء كامل ثقلها الدلالي والرمزي في مختلف الشرائح النصية التي تتعالق فيها مع الوحدات الأخرى، عاملة بهذا على إشباع ما قد تتضمنه إحداها من محمول دلالي وترميزي يتقاطع مع محمولها، أوقد تميل إلى مغالبته إن كان مجافيا لمحمولها، لتنتهي إلى التغطية عليه، أو، على الأقل، إلى امتصاص جانب من إشعاعه السياقي، لأن «مفهوما ما، مموضعا في سياق، لا يتأتى له الحصول على قيمته إلا في نطاق تعارضه مع ما يسبقه وما يليه أومعهما سوية»[144]، ولهذا نرى «الفعل الخالق للنشاط اللغوي يوجه كل عنصر إلى موضعه من نظامه، كما يوجه كل نظام إلى علاقته بغيره، محددا للسياق الشعري وجهته نحوالبناء المتكامل»[145].

إن قانون التنازع هذا بين الوحدات الأربع حول مناطق النفوذ النصي هوما يفسر، على الصعيد الاستبدالي، استسعافها اللامنقطع لأوفى ما يمكن من الإبدالات المحتملة تحاميا منها لأي تراجع على مستوى حضورها الوظيفي. وحتى إذا ما صرفنا النظر عن هذا الملمح البنائي الثابت في المتن فغير خاف «أن لفظة مهما كانت إلا ويمكنها دائما أن تستحث كل ما يمتلك قابلية التشارك معها بشكل أوبآخر»[146]. وبصيغة أخرى ف «نحن ندعومحورا استبداليا كل طبقة معينة من العناصر اللغوية، المؤتلفة تحت لواء مبدأ ما»[147]. ولما كان المحور التراصفي من محدداته الانتظام البنائي، وانضغاط الموارد التكوينية داخل فسحة نصية مرسومة فإن

143. جون لاينز : اللغة والمعنى والسياق، ترجمة : د. عباس صادق الوهاب، مراجعة : د. يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص102.

144. Ferdinand De Saussure: Cours de linguistique générale, Paris, Ed. Payot, 1972, p. 170-171.

145. عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء 1987، ص73.

146. Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale, Paris, Ed. Payot, 1972, p. 174.

147. Oswald Ducrot-Tzevetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1972, p. 141.

إنجاز الوحدات الأربع لامتيازها العلامي في مختلف السياقات سيتوقف، بالتأكيد، على ما بحوزتها من مقدرات استنفارية لرصيدها الاستبدالي، وكذلك على درجة تناورها بالمحور الاستبدالي الذي يمتاز، خلافا للمحور الترصيفي، بالاتساع والمرونة وتعدد الممكنات اللغوية. لهذا سيرتكز التوالد السياقي، في المتن، على تمخضات الوحدات الأربع، وإبدالاتها المستتبعة، على امتداد تلك المسافة الفاصلة بين ضيق التمظهر المنسقي وانفراج المنشأ المعجمي، وفي غضون هذا التراوح كانت لبنات العالم المشعرن تتراص في تماسك تام يبدومعه تجاذب هذه الوحدات وتنابذ إبدالاتها تصريفا أسلوبيا، مموّها، لهوية عالم محكوم عليه بأن يكون متناغما في الجوهر.

من المحقق «أن سيادة الوظيفة الشعرية، مقارنة مع الوظيفة المرجعية، لا تؤدي إلى طمس المرجع «التعيين» ولكنها تجعله ملتبسا»[148]. على أن التباس المرجع وتشوشه يتعلقان، ضمن كل تجربة شعرية، بطبيعة الموارد البنائية وبمنحى الأداء الشعري، وفي هذا الإطار فإن نهوض العالم المشعرن على مهاد لفظي رباعي الأركان، وعلى تعالق جدلي واضح بين هذه الأركان، المدججة بإبدالاتها المتنوعة، مع ما في الأمر من تماس مع العالم الموضوعي، لمّا يجعل «المرجعية لا تأخذ طريقها من واقع أقل معلومية نحوواقع نعرفه أكثر، وإنما من كلمة غريبة إلى كلمة غريبة»[149]. فالوحدات اللفظية الأربع المذكورة لا تحيل على ما يمكن احتسابه مقابلات طبيعية لها تشخص في واقع خارج - نصي متعين، بل إنها تحيل على دلالة ورمزية بعضها البعض داخل فعالية إبداعية قوامها اللبس الإحالي والتشويش على المرجع الواقعي، أولنقل إنها تعتمد، أول ما تعتمد، على التغريب الدلالي والترميزي، إذ «ما هوقانون اللغة الأدبية ؟ إن خصيصته الأكثر بروزا هي أن «الأشياء» لا وجود لها، وأن الكلمات لا تملك مرجعا تعيينيّا، بل فقط مرجعا ذا طبيعة خيالية»[150].

هذا وإذا ما أدخلنا في الاعتبار كون العالم المشعرن اقتدر، بناء على طبيعة مهاده اللفظي والوجهة الجدلية التي انتحتها علائق وحداته الأربع، على استجماع شروط تماسكه ووحدته فمعنى هذا أننا بإزاء عالم رمزي كلّياني يحوز كفايته الإشارية، شأنه شأن العالم الموضوعي الذي هو، من المنظور السيميولوجي، صنف من علامة كلّيانية دالة، و«إنه لأمر مؤسف أن يكون لتسمية «كلّياني» إيحاء قدحي في سياقها السياسي، بحيث إنها تحدد فعلا، في موازاة

148. Jakobson : Essais de linguistique générale, Paris, Ed. Minuit, 1963, p. 220.

149. Michael Riffaterre : La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 25.

150. Tzevetan Todorov : Littérature et signification, Paris, Librairie Larousse, 1967, p. 117.

هذا، المعنى الجوهري للشعر بما هولغة كلّيانية»[151]. ومن هنا يصح أن نشبه العالم المتخيل، في خضم هذه التجربة الشعرية، بالغابة، أما لماذا بالتدقيق، فلأن «الغابة لا تعتبر شعرية إلا عندما ترى من الداخل، آنذاك، وآنذاك فقط، تتخلى عن أبعادها لتنبثق ككلية مسيّجة [بكسر الياء] داخل أبعادها الثلاثة. فهي بالنسبة للذي يراها من الداخل ليست شيئا - في - ال - عالم، بل هي تجسد عالما. إنها تتأسس كعالم غابوي»[152]، أي أنه، على شاكلة عالم الغابة، عالم موحّد، مكثف، يشد بعضه بعضا مما يجعله محصنا ضد أي انفصام، وتفكك، وبعثرة.

إن الوحدات الأربع وإبدالاتها المختلفة لا تبرح كونها، من الوجهة المبدئية، محض عناصر صوتية - صرفية مكومة على وظيفتها المعجمية الأصلية، بيد أن انتقالها من نطاقها المحصور هذا إلى اعتنافات الاشتغال السياقي المفتوح، في ظل سلطة التركيب الشعري، سيحتم عليها، بالضرورة، انتقالا موازيا من صعيد المدخلية المعجمية إلى صعيد التفجر الدلالي والرمزي، لأنه إن كان «المعجم عبارة عن مجموعة من «المداخل المعجمية»»[153]، فإن التركيب الشعري هوالذي يدفع ب «الجمل إلى أن تتولى ثانية أمر المكونات الدلالية الأولية للكلمة - النواة: إذ يتم تحيين الجذور الدلالية توسطا بمتواليات لفظية، بمعنى من خلال كلمات النص نفسها»[154]. وبفضل آلية التحيين هاته تتدرج الكلمات من مستوى الارتهان بالمدخلية المعجمية إلى مستوى الإيهام بحقول دلالية ورمزية من الرحابة بمكان تنزع، بضغط من الإكراه السياقي، إلى التصادم.

أكيد أن «الكلمات التجريدية هي التي تظهر أكثر قابلية لأن تسخر في صيغة تضادية، وذلك قياسا إلى الكلمات الحسية التي تتعارض في أحيان كثيرة، ودفعة واحدة، مع كل شيء ومع لا شيء»[155]، لأن هووحده المؤهل للحسم في الخاصية التضادية للأشياء، المواد، والألوان.. فالنص الشعري، مشروطا بطبيعته المجازية، قد يعقد مأمورية التمييز بين الحقول الدلالية والرمزية ويربكها، عندما تتعلق المسألة ببعدها الصدامي، سواء كان منطلقها اللفظي تجريديا أوحسيا، لكن هذا لا يلغي هذا البعد، المتأصل في بنيته، والذي يشكل، كما نعلم،

151. Jean Cohen : Le haut langage, théorie de la poéticité, Paris, Éd. Flammarion, 1979, p. 79.

152. Ibd., p. 264.

153. Noam Chomsky : Aspects de la théorie syntaxique, traduction de Jean-Claude Milner, Paris, coll. Ordre philosophique, Ed. Seuil, 1971, p. 120.

154. Michael Riffaterre : La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 77.

155. Kibédi Varga : Les constantes du poème, analyse du langage poétique, Paris, coll. Connaissance des langues, Ed. A. et J. Picard, 1977, p. 202.

واحدا من جملة اعتبارات تدخل في تكييف أفق انتظار التقبل الشعري. فـ«الشعر يستدعي التضاد المحير، التضاد الغريب»[156]، ومن تضاد الوحدات الأربع وإبدالاتها اكتسب المتن صبغة النسق اللفظي الملتحم، المنزاح عن المدخلية المعجمية والقائم بذاته جراء أهليته الدلالية والترميزية، لأن «النسق الدلالي باعتباره رؤية للعالم يمثل إحدى الطرائق الممكنة لإعطاء هيئة ما للعالم»[157].

وإذن ففي تضاعيف تحول الوحدات الأربع وإبدالاتها من نطاق الوجود المعجمي إلى نطاق التحقق الشعري، مسوقة بملاءمتها الصدامية المتضحة، سوف تلتئم أطراف العالم المشعرن وقسماته. وفيما كانت خارج المتن مجرد دوال مقيدة باللزوم المعجمي سنعاينها، داخل فضائه، لا تكاد تتوقف عن بناء تعدّياتها الدلالية والرمزية المتنوعة، نظرا إلى أن «أي دال لا يصنع إيحائيته «لذاته»، وإنما النص هوما يفرز، بداخله، المعنى الإيحائي للدال»[158]. وما دام العالم المتحدث عنه ذا سمة أسطورية فقد انوجدت الوحدات-الدوال مرغمة على الاشتغال، نصيا، في هذا المضمار بالذات، أي في تجاوب مع المقتضى الأسطوري الذي على ضوئه يمكن أن نتبيّن جدوى محايثتها النصية من عدمها. إذ «الشعر يلقى الشكل الداخلي للكلمات، وبتعبير آخر الحمولة الدلالية لمكوناتها، وثاقة تواشجه مع الموضوع»[159]، ذلك لكون «الشعر هو التكثيف، هوما تنتجه اللغة عبر استقطابها للمدلول وتنحيتها لكل معنى محايد»[160].

ولما نقول وثاقة تواشج الكلمات، دلاليا، مع الموضوع، الأسطوري في هذا المقام، فإن المقصود هومدى اقتدارها على الإيهام بعالم أسطوري متكامل، ومدى كفاءتها في تقمص نفس الخواص الأدائية التي للغة الأسطورة. فالشعر تربطه قرابة عميقة بالأسطورة، وكما لا ينتظر من القصائد، مثلا، بلورة تصورات ما، فـ «إن الأساطير لا يمكن أن تختزل إلى مفاهيم، الشيء الذي يستوجب منا امتلاك القدرة على اكتشاف سر الفكر البدائي المبدع لعوالم غريبة»[161].

وفي هذا السبيل لا مناص من التنويه إلى جدارة الدال اللغوي، في المتن، سيان من

156. Ibd., p. 208.

157. Umberto Eco : La structure absente, introduction à la recherche Sémiotique, traduit de l 'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Ed. Mercure de France, 1972, p. 144.

158. Jean-Michel Adam-Jean-Pierre Goldenstein : Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes, Paris, coll. L, Librairie Larousse, 1976, p. 96.

159. Jakobson : Essais de linguistique générale, Paris, Ed. Minuit, 1963, p. 247.

160. Jean Cohen : Théorie de la figure, in : Sémantique de la poésie, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1979, p. 105.

161. Pierre Brunel : Mythocritique, théorie et parcours, Paris, Ed. P.u.f, 1992, p. 58.

حيث إنشاء عالم متخيل بمهاد لفظي يستثير المنظور الهيراكليطي، الجدلي، للكون ويستنهض، في ذات الوقت، مرموزية العناصر الكونية الأربعة من عمق المتخيل الأسطوري العراقي القديم، التي تنشد، في الجوهر، إلى مبدأ تنازع الحياة والموت، أومن حيث تسخير هذا العالم، المغرّب حد الإشباع، لتدريج الرؤيا الأورفية المنحازة، أصلا، إلى فكرة الموت. ولعل هذه الجدارة هي ما تجعله كفؤا للدال اللغوي في الأسطورة بمبرر أن «اللغة التي تستعملها الأسطورة هي بذاتها، طبقا لنظامها التركيبي والدلالي، عبارة عن تقطيع للواقع، وكذلك أحد أشكال تنظيم العالم وترتيبه»[162]. وإنه لأليق بنا أن نسطر، بالمناسبة، بعض النماذج الشعرية، بغية تجلية المنحى الذي سلكته مواظفة الدال اللغوي في قصائد المتن:

- أوقد كل بيت
مصباحه، واشتعلت في الغابة النيران
والتجأ الطير إلى أوكاره والوحش والإنسان
وكل مخلوق إلى مخبئه عاد، وما أتيت
الريح في الشارع كالسكين
وأنت كالعصفورة الصغيره[163].

- وحينما عانقتها،
طويت زندي على تراب..
يا كاهنات الأبد الصخري، يا عناكب الزمان!
أزحن عن بصيرتي ستائر الدخان[164].

- إنك راغبة أن يجمعنا، في المقهى، ركن منعزل
تتلامس أيدينا في البدء، ونسحبها، ونقرّب
وجها من وجه، وتروّعنا صيحات طيور البحر
وخفق الأجنحة البيضاء، ويهرب وجهك
منتشرا في خفق الأجنحة البيضاء وفي
الزبد البحري الأبيض، سيدتي عنديّ

162. Jean-Pierre Vernant : Mythe et société en grèce ancienne, Paris, Ed. Maspéro, 1974, p. 246.

163. قصيدة «العيش انتظارا»، ديوان «نخلة الله»، الأعمال الشعرية 1964ـ1975، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة «ديوان الشعر العربي الحديث» «185»، دار الحرية للطباعة، بغداد 1985، ص45.

164. قصيدة «الملكة والمتسول»، ديوان «الطائر الخشبي»، نفس المرجع، ص202.

كل مساء يحتفل الموتى وطيور البحر الميتة
البيضاء، نقرّب وجها من وجه، وأرى
عينيك الواسعتين مبللتين[165].
- يحفر تحت جرفي الماء فما يبقى سوى
تكشيرة الجذور، كل جرة بضع شظايا،
وأنا أسحب ظلي طالعا، أتبع آثار
خطى فما أرى غير رمال وانحسار موجة
أشق بابا
في غبار راكد[166]...
- ما الذي تفعل حورية البحر في هذا العالم؟
ما الذي تفعلين
يا حورية البحار الجميله؟
أمريضة حبا تتسكعين؟

....

فلنمض معا تحت أضواء البروق
في الزوابع، في اللهب المتعاظم
يا حوريتي ما الذي تنتظرين؟[167]

إن النماذج الشعرية المثبتة، والتي تعمدنا أن تكون ممثلة لجميع الدواوين التي يتألف منها المتن، تجسد مناحي اشتغال الدال اللغوي ضمن الإطار الذي بيناه على امتداد الصفحات السابقة. فالوحدات اللفظية الأربع المركزية وإبدالاتها، وقرائنها كذلك، هي مرتكز التفضية

165. قصيدة «زيارة السيدة السومرية»، ديوان «زيارة السيدة السومرية»، الأعمال الشعرية 1964-1975، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة «ديوان الشعر العربي الحديث» «185»، دار الحرية للطباعة، بغداد 1985، ص294.

166. قصيدة «الرقصة المؤجلة»، ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، نفس المرجع، ص390.

167. قصيدة «حورية البحر»، ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988، ص-101 .102

* بالنظر إلى أهمية الإحالة على نماذج من شعر الشاعر كلما اقتضت الضرورة ذلك، وتلافيا لتكرار كافة المعلومات المتصلة بـ«الأعمال الشعرية»، وبديوان «في مثل حنوالزوبعة»، فإننا سنكتفي مستقبلا، فيما يخص المرجع الأول، بإثبات عنوان القصيدة واسم الديوان مردوفين بالحرفين : أ. ش، ثم رقم الصفحة. أما بالنسبة للمرجع الثاني فسنشير إلى عنوان القصيدة واسم الديوان متبوعين برقم الصفحة.

اللغوية في سائر هذه النماذج، مكرسة على هذا النحوهيمنتها النصية وقوة تعالقها بمختلف السياقات الشعرية. وفي هذا الصدد لنلاحظ التفاعل السياقي بين الحب والغابة والنيران، والريح والسكين في النموذج الأول، بين الحب وطيّ الزند والتراب في النموذج الثاني، بين الغياب والزبد البحري، الموت والبحر، والجسد والماء في النموذج الثالث، بين الغياب والجرف والماء، الجرة والتشظي، والرمال والموجة والغبار في النموذج الرابع، بين الجسد والبحر، والاغتراب والحب والبروق والزوابع واللهب في النموذج الخامس.

فعلى هذا الوجه تستقيم معظم السياقات، إذ من تفاعل الوحدات الأربع أوإبدالاتها أوقرائنها، فيما بينها، ومن تفاعلها مع غيرها من العناصر اللغوية تلتئم مشخصات المقوم الجدلي لعالم يكشف عن جانبه التدميري، التبديدي، والمميت، أكثر من سفوره عن جانبه الابتعاثي، الإحيائي، لأن عالما لا يني يواري إينانا، المبحوث عنها من قبل أورفيوس، وصولا إلى غيابها النهائي، ولا يمكنه أن يمنح الذوات سوى موتها الرمزي لهوعالم منذور، رمزيا كذلك، إلى انمحاقه ما دام موت إينانا، وموت الذوات الأخرى، يسلبان منه معناه وأصالته.

إن سعي بعض التجارب الشعرية العربية المعاصرة إلى تبئير إشارية العالم، مميتا وميتا، هوما يفسر تلون الكثير من مفردات التعبير الشعري برمزية مناقضة لما استقرت عليه دلالتها في العادة، ومن ذلك، مثلا، «رمز المطر، فهويضعنا أمام ظاهرة بدأت في التكشف داخل القصيدة العربية، هذه الظاهرة التي من الممكن أن نسميها: «الاستخدام الرمزي المعكوس»»[168]. إن وحدة الماء تتلامح، في أكثر من موقع نصي، كأحد إفرازات اللاوعي النصي، المعبر عن لاوعي رؤياوي يلقي، بين الفينة والأخرى، بصورة «إيدن» السومرية إلى سطح الكتابة الشعرية، لتغدوهذه الوحدة بمثابة المعادل الإشاري المضاد لاستيهامات الدمار والتبدد والموت التي تآزر وحدات الهواء، والنار، والتراب، على تركيزها، هذا لأنه «في إمكاننا أن نعتبر، مقدما، موضوعا لاواعيا للنص تلك السلسلة من التدحرجات التي ليس في المستطاع إيقافها، لكون التمرير يرجع أصلا إلى اللاوعي: إلى عدم «امتلاكنا»، أوإلى حيث يجب أن تكون ذاتنا، في الأفعال، والحالات، والكلمات، والأفكار»[169]. وعلى هذا الأساس فإن «الشاعر الذي يلجأ إلى الحلم قبالة الماء فذلك ليس منّ أجل إقامة «تلوين خيالي». إن اللجوء هنا هوذهاب إلى ما وراء الواقع، بما أن هذا هوالقانون الظاهراتي لحلم اليقظة الشعري، ذلك أن الشعر يعمل على

168. أحمد عز الدين : حسب الشيخ جعفر، سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية، مجلة «الأقلام»، س13، ع2، نونبر 1977، ص44.

169. Jean Bellemin-Noel : Vers l 'inconscient du texte, Paris, Ed. P.u.f, Ecriture, 1979, p. 197.

دوام بهاء العالم مثلما يعكف على تزيينه»[170]. لكن في ظل هاجِس كهذا سنلمس نزوع وحدة الماء، في الحيز الأوفى من المتن، إلى الاصطباغ بلونية رمزية من صميم اللونية التي اتشحت بها الوحدات الثلاث الأخرى، خصوصا في ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، بحيث نحس وكأن الشاعر يقصد أن «يصدمنا في هذا التعود على الرمز، وينقله، باستخدامه المعكوس له، إلى دلالته العكسية تماما»[171]، والتي تصبح، بناء على المواضعات السياقية، دلالة أصلية من الوجهة التخييلية، لأن «الدلالة تكون معطاة في المعجم «في إبدالات الكلمات، أما الترميز فهويتبلور في نطاق الملفوظ «في السياق»»[172].

هذا وإذا كان اشتغال وحدة الماء يلوح، مرات، متلابسا مع الرغبة اللاواعية للأنا الشعرية في تخليص إينانا من الموت، وإعطاء الذوات والعالم هيئة حيوية دافقة، فإن اشتغال الوحدات الثلاث الباقية ليصدر، دونما التواء، عن حس أورفي مأساوي بالوجود يجعل عالما لا يتورع عن الإطباق على إينانا في سفليته الرمزية الرهيبة، عن اخترام الحيوات، عرضة، هوذاته، للامّحاء والتلاشي والتقوض، ومن تعاظم الدور الدلالي والترميزي الذي أنيطت به هذه الوحدات، ودعمها القوي لبصيرة شعرية لا ترى العالم سوى كتلة من خواء صاعق. كذا تصير، في مجاراة هذه البصيرة، الريح «شعريا هي الدمار والخراب، وذلك من منظور تأثيرها المدمر في الحقول والمزروعات والبيوت الريفية الفقيرة، أي أن تأثير الريح السلبي أصبح هوالريح، وأصبحت الريح هي الدمار في اللاشعور الجمعي، وفي شعرنا الحديث. فثمة تشاكل مجازي بين الريح والدمار»[173]. ولكي تشع هذه الدلالة أكثر يتوجب تأثيث مجال إشعاعها بعناصر أوسع قابلية لتجسيد فعل الريح التدميري، «فالقش والهشيم والورق إذ تجتمع مع الريح في شعره علامة ضعف إزاء الحاضر»[174]، الذي تنقصه جوهرية العتاقة السومرية، أي رعوية زمن إينانا وامتلاؤه، فما ذلك إلا لتشييد «دلالات يمتزج فيها التشرد بالوحدة، بقسوة

170. Gaston Bachelard : La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.u.f, 1978, p. 171.

171. أحمد عز الدين : حسب الشيخ جعفر، سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية، مجلة «الأقلام»، س13، ع2، نونبر 1977، ص44.

172. Tzevetan Todorov : Qu 'est-ce que le structuralisme? 2- Poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1968, p. 33.

173. د. سعد الدين كليب : جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة «الوحدة»، س7، ع82-83، يوليوز-غشت 1991، ص48.

174. يوسف نمر دياب : الطائر الخشبي، مجلة «الآداب»، س20، ع8، غشت 1972، ص72.

العالم الخارجي»[175].

أما النار المنزاحة، في سياق هذه الرؤيا، عن تضمناتها الإيجابية، كالتخصيب، والتطهير، والإشراق، فهي غالبا ما تتبدى قوة كونية لا تكتفي بحجب إينانا أوإحراقها، بخنق الذوات والتهامها، وإنما هي تتعدى ذلك إلى الإجهاز على العالم برمته. وفي ذات الوقت الذي تظهر فيه ملازمة لتحولات إينانا، مكتنفة للذوات، وعلامة ضاربة على عنفوان العالم، نراها، بالمثل، فعلا اختراقيا للكينونة الإنسانية، أي عنصرا تتشربه الدواخل ويغشى الرغائب والشهوات، الآلام والأحزان، إذ «أن جعل النار في الداخل أوتدخيل النار Intériorisation du feu أمر لا يعظم من شأنها وحسب، وإنما يتيح انجلاء أكثر التناقضات شكلية»[176]. وفيما اشتغال النار كطاقة كونية اكتساحية يجنح التراب، من جهته، إلى المواظفة كقرينة للهشاشة والتفتت والاندراء، كغبار كوني رمزي يرتديه جسد العالم، وبالتالي كفاعلية غايتها طمس إينانا، كما أنها لا تجد غضاضة في أن تطمر الذوات والعالم.

إن «الكلمات ليست جزرا منعزلة. إنها تتواصل فيما بينها لتشكل، إن لم يكن نسقا، فعلى الأقل مجموعة»[177]، وكما أوضحنا فحالما تم للوحدات اللفظية الأربع المحورية وإبدالاتها وقرائنها قدر من التحقق العلائقي الملموس أمكنها أن تصوغ أنساقا لفظية تعكس مستوى تفاعلاتها وإيقاع تدرجاتها، فكان أن تهيأ عالم متخيل، متغير، ومتحول، إسوة برؤيا شعرية اقتلعت بمقتضاها الأنا الشعرية من هناءة «إيدن» السومرية وأسلمت إلى جهومة العالم السفلي لتحيا بذلك سقوطها الرمزي من أفق الدراية بالوجود إلى قاع المعرفة بالموت.

---

175. أحمد عز الدين : حسب الشيخ جعفر، سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية، مجلة «الأقلام»، س13، ع2، نونبر 1977، ص44.

176. غاستون باشلار : النار في التحليل النفسي، ترجمة : نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1984، ص71.

177. Tzevetan Todorov : Synecdoques, in : Sémantique de la poésie, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1979, p. 19.

المبحث الثاني

الدال التركيبي

من الجملة الشعرية الغنائية-البسيطة
إلى الجملة الشعرية الدرامية-المركبة

كل نص شعري إلا ويمثل بنية إبداعية مشمولة بمقتضيات النوع الشعري، أي كونه بناء مؤسسيا تسري عليه أوفاق النوع ومشترطاته التي لا يحقق وجوده إلا بواسطتها. بيد أن أي نصّ نصّ هوفي النهاية حاصل تلك المنازعة النصية، التي لا هوادة فيها، بين المقتضيات النوعية وبين حرية كتابية ممكنة تمسك بخناق مخيّلات الشعراء، وتدفع بهم إلى المناورة على صعيد كافة الأوجه البنائية. وبتعبير آخر يمكن أن نقول إن ظفر أي نصّ نصّ بخلقته الاعتبارية التي ينفرد بها عن باقي النصوص التي يجمعه معها الانتماء، مقوليا، إلى نفس النوع يتوقف على طبيعة الإوالية الجدلية، من حيث اشتدادها أوفتورها، بين قسرية المستلزم المؤسسي وبين طلاقة الممارسة الكتابية، كممارسة حرة، بنائيا، ومجازفة، رؤياويا.

ضمن التباس كهذا ينبني النص الشعري ويعكف على تشييد ملموسيته، لكن الانبناء لا يعقل أن يتم دفعة واحدة. إنه فعل متمرحل، متدرج، مساوق لزمنية الكتابة ومكانيتها، ولأنه فعل سيرورة رمزية، ونتاج لها في آن، فإن هذه السيرورة هي معبره، ما دام صنفا من كينونة معنوية، إلى تملك ماضيه الذاتي وتاريخه الخاص، ثم حيازة ذاكرته أوشجرة نسبه النصي الموضوعية. وعليه فإن مجرد السطر الأول من نص شعري ما هو، ضمنيا، إلاّ بمثابة ماض شكلي وتاريخ دلالي للسطر الذي يعقبه مباشرة، إذ أن قراءته تلزمنا بقراءة سابقه وهكذ دواليك، والسبب هوأن الإحاطة بالدالية العامة المكيفة لانبناء هذا النص تستدعي، بكيفية لا لبس فيها، قراءته قراءة كلية تراعي التداخل الناجز بين أسطره بأتمها، أفقيا وعموديا. هذا من

زاوية، أما من زاوية أخرى فإنه لا مناص للنص الشعري من تفعيل مجال مقروئيته بركام من الاستصداءات النصية المحيلة، رأسا، على نصوص شعرية، أوثقافية، تربطه معها علائق تناصية قريبة أوبعيدة، وإيلاء هذا المعطى ما يستحقه من عناية لهومن صميم الانفتاح، قرائيا، على ذاكرة هذا النص أوعلى ما أسميناه شجرة نسبه النصية الموضوعية.

إن الشق الثاني من السيرورة البنائية للمتن الشعري، محط مقاربتنا، لا يهمنا الآن كثيرا، لأننا سنعالجه بشيء من التوسع في المبحث الثاني من الفصل الثالث. لذا نكتفي راهنا بالتنصيص على كون المتن يشكل فئة نصية كبرى تتألف من فئات نصية صغرى، أولنقل إنه نسق بنائي أشمل يؤطر أنساقا بنائية جزئية. ومثلما هوعليه الأمر في النص الشعري الواحد «لما ندخل في الحسبان مفهوم البداية والنهاية في النص كعنصرين بنائيين ماثلين ضرورة فنحن نمنح أنفسنا إمكانية دراسة النص وكأنه جملة واحدة. غير أن المقاطع التي تكوّنه تعد هي الأخرى، نظرا إلى كونها تملك بدايتها ونهايتها وفقا لخطاطة ترصيفية محددة، ذات طبيعة جملية»[178]. فما ينطبق على النص الشعري المفرد يصح انطباقه على المتن الشعري الشاسع كذلك، لأنه بمقدورنا، انطلاقا من عناصر بنائية وقرائن نصية معينة على تسطير نقاط الابتداء والانتهاء، أن نتعامل، إجرائيا، مع المتن كجملة شعرية كبرى والنظر إلى الدواوين الخمسة التي يؤطرها كجمل شعرية صغرى. ومعنى هذا أن نهايات هذه الجمل الشعرية الصغرى يتحكم فيها، مبدئيا، انقفال كل ديوان على حدة من الناحية الطباعية، و، عمقيا، حدود بنائية ونصية دقيقة.

وبما أن المتن هوبكامله في مرتبة جملة شعرية كبرى انبنت ارتكازا على سيرورة تدرجية كانت تنتقل بها من مستوى البساطة إلى مستوى التركيب فإن هذا لمّا يجيز لنا تدبر موقع ديوان «نخلة الله»، أوما هوفي عداد الجملة الشعرية الافتتاحية، كديوان - نواة، ونحتسبه، بالتالي، ماضي المتن، أوتاريخ الجملة الشعرية الكبرى. فإلى هذا الديوان ترتد دواوين: «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، و«في مثل حنوالزوبعة»، لأن جذور مختلف البنيات النصية وإرهاصاتها توجد متضمنة في الديوان الأول. ولكونه يجسد، على نحوما قلنا، جملة شعرية افتتاحية، أوبالحري جملة شعرية نووية Phrase Poétique Nucléaire، فإن ما سينتظم الدواوين الموالية له من خواص بنائية مركبة إن هوفي الواقع إلا متوالية من تحويلات النصية التي كان المتن يسعى من خلالها إلى استيفاء هيئته الجملية المتماسكة كما لوأنه قصيدة-جملة شعرية واحدة. ف «القصيدة نفسها هي ثمرة تحويل رحمي، أوتحويل جملة

178. Youri Lotman : La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 139.

حرفية صغرى إلى جملة غنية بالتوريات، إلى جملة مركبة وغير حرفية»[179]، ة لهذا السبب نرى «أن مستوى التحويلات بإمكانه لعب دور لا تخفى أهميته في دراسة القسمات الخاصة باللغة الشعرية»[180].

وهكذا فإن استيفاء المتن لهيئته، أوصيغته، الجملية المتماسكة سيتماشى صعدا مع تدرج أدائية الاقتصاد الشعري من الأفق الغنائي - البسيط الذي سيّج الديوان الأول إلى الأفق الدرامي - المركب الذي انفتحت عليه الدواوين اللاحقة. وما من شك في أن الحديث عن الغنائية أوالبساطة والدرامية أوالمركبية يموضعنا في اللب من التثنية البنائية التي اتسمت بها الجملة الشعرية في المتن، بحيث بدلا من تقسيم هذا المتن إلى خمس جمل شعرية تفصلها عن بعضها حدود بنائية ونصية، فضلا عن الحدود الطباعية المرسومة، ماذا يضيرنا لونحن قسمناه إلى جملتين شعريتين مركزيتين، واحدة غُنائية -بسيطة، يظل الديوان الأول محيط مواظفتها، أما الثانية فدرامية- مركبة تشكل الدواوين الأخرى حقل نشاطيتها.

لكن قبل الخوض في هذه الثنائية الجملية نرانا ملزمين بالتوكيد، في البداية، على صعوبة اقتراح مفهوم مقنن للجملة اللغوية، التداولية، وذلك على نحوما يستفاد من الخلاصات النسبية التي انتهى إليها الدرس اللساني في هذا الشأن، فأحرى تقديم تحديد صارم للجملة الشعرية التي ينقصها، بحكم طبيعتها الجمالية، ما تسفر عنه الجملة التواصلية من قابلية مطلقة لاتباع ما تمليه الضرورات القاعدية. لذا يشترط في أي تناول كان لمفهوم الجملة الشعرية أن يكون نابعا من قلب طبيعتها الجمالية هذه، وأن يستند على ما يختص به الكلام الشعري من تنازع شديد بين الضاغط القاعدي وبين تعلق الكتابة بحريتها، وحتى «الشعراء أدركوا، فعلا، أن «الصراع بين العروض والتركيب» هوأمر ذوصلة بجوهر الشعر ذاته»[181]، بل وإذا ما وددنا التجنيح بهذا الإشكال فسنقول بأنه لا مجال لإثارة العلاقة بين البيت الشعري، بما هووحدة شعرية مؤسسية، وبين شيء اسمه الجملة، و«إذن يمكن، من زاوية نظر بنيوية ضيقة، أن نعرّف البيت بشكل سلبي : إنه اللاجملة»[182]. على أننا نستطيع، رغم ما في هذه القضية من استشكال، التوسل بمبدأ الكفاية الأدائية الذاتية في تحديدنا للجملة الشعرية فنقول «أ- على الصعيد النفسي: تعتبر الجملة الوحدة التي تمنح من ذاتها معنى تاما «...» ب- على الصعيد

179. Michael Riffaterre : L'Illusion référentielle, in : Littérature et réalité, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 100.

180. Nicolas Ruwet : Langage, musique, poésie, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1972, p.152.

181. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p. 59.

182. Ibd., p. 69.

النحوي : إن الجملة هي مجموع الكلمات المتآزرة تركيبيا»[183]، هذا إضافة إلى كونها «تتحدد، في نفس الوقت، عن طريق نبرتها وبواسطة الوقفة»[184]. ومن خلال تجميع هذه المعطيات، الدلالية والتركيبية والإيقاعية، وإخضاعها للملاحظة والقياس يغدوبإمكاننا، بالتالي، تنميط الجملة الشعرية القائمة في المتن وفرز مستوييها الرئيسيين المذكورين : فحين تعيينا للجملة الشعرية الغنائية-البسيطة كان مصدر التسمية ومسوغها هوصنف الموارد الدلالية والتركيبية والإيقاعية التي اختطت لها شكلها وحجمها وحدودها، وإذا كانت بساطة الموارد هي طابع هذه الجملة فإن العكس هوما سيحصل في غمار تكوّن الجملة الثانية لتصدق عليها، كما اقترحنا، تسمية الجملة الشعرية الدرامية-المركبة.

إن القسط الأوفر من القصائد التي يأويها ديوان «نخلة الله» ممكن تصنيفه، تأسيسا على ما أوضحناه، في خانة الجملة الشعرية -البسيطة، المحدودة في مواردها الدلالية والتركيبية والإيقاعية، المحترزة في تعبيريتها، والخطية، أوتكاد، في إنتاجيتها التخييلية، وذلك جراء ركوبها، في الأغلب الأعم، لتقنية المعادلات التشبيهية. وعلاوة على هذه المواصفات هناك ملمح بنيوي بارز في قصائد هذا الديوان يتجلى في تحمل الأنا الشعرية، كعنصر ضميري، لعبء التلفظ الشعري، وسيطرتها شبه المطلقة على فضاء الجملة الشعرية. ولأن الشكل الشعري هوبمثابة تموقف رمزي من العالم فإن الغنائية أوالبساطة تتعدى، في سياق هذه التجربة الشعرية، كونها انحصارا في فاعلية البناء الشعري، أوخمولا في طاقة الإنجاز الإبداعي، لتستوعب، أيضا، صيغ المحايثة الضميرية، ومنحى تموقف الأنا الشعرية من العالم.

حقا إن «الكلام بضمير الأنا هوخاصية اللغة الشعرية بامتياز»[185]، سوى أن المجلى الأساسي لهذه الخاصية هوالشعر الغنائي، ذلك أن الضمير المعني، بحرصه على الاستفراد بمهمة تلفظ ذاته وتلفظ العالم، إنما هويتقصد، إضافة إلى تثبيت نفوذه النصي، تمرير موقفه المخصوص، وليس مواقف الضمائر الأخرى، من عالم تشده إليه استيهامات انفعالية، انطوائية واكتئابية، أواستيهامات رعوية، تنعمية وغبطوية، كما هوالأمر في الحالة التي نتحدث عنها تحديدا. إننا ونحن نروم تمييز النوع الشعري يلزمنا دوما تحري جملة اللواحق المزيدة التي ينفرز بها عما عداه من الأنواع، أي «يجب تصور الأنواع على أنها زمر من الأعمال الأدبية تقوم نظريا على كل من شكلها الخارجي «وزن معين أوبنية» وشكلها الداخلي أيضا «الاتجاه، الجرس،

183. Ibd., p. 69.

184. Ibd., p. 70.

185. د. يمنى العيد : في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء 1987، ص14.

الهدف، وبشكل أكثر فجاجة: الموضوع والجمهور». قد يكون الأساس الظاهري عنصرا أوآخر «نحو«الرعوي» و«الهجائي» بشأن الشكل الداخلي، الأنشودة البندارية، والشعر الثنائي التفعيلة من أجل الشكل الخارجي» وسوف تكون المشكلة النقدية في هذه الحالة إيجاد أبعاد أخرى وإتمام الجدول البياني»[186]، فيما يهم الشعر الغنائي، بغلبة التلفظ على الحكي، أوبانعدام الفوارق الزمنية، أوبتذويت العالم والاندماج فيه.. كلواحق مزيدة. وعلى أيّ، ومهما شط الخلاف بين منظري الأدب ونقاده حول النجاعة الإجرائية لهذه اللواحق فإنهم يكادون يتفقون حول المحددات الدنيا الأساسية للشعر الغنائي، سواء تلك المتأصلة في بنيته أوالأخرى التي يستزيدها بطريقة من الطرق. فإذا كان «الشعر الملحمي، المركز حول الضمير الثالث، يضع، وبقوة، الوظيفة الإحالية موضع مشاركة، فإن الشعر الغنائي، الموجّه نحوالضمير الأول، يرتبط، حميميا، بالوظيفة الانفعالية، بينما يندمغ الضمير الثاني بالوظيفة التأثيرية»[187]، ومن جهة أخرى «لوأننا رسمنا خطا بيانيا للقصيدة الغنائية المعاصرة لقلنا إنها تصوير لموقف عاطفي مفرد يتحرك أويتطور في اتجاه واحد. وهذا هوالمعيار الذي نستبصر من خلاله بالقصيدة الغنائية المعاصرة. وإذا كنا قد أطلقنا عليها كذلك اسم القصيدة القصيرة فينبغي أن يكون واضحا هنا أن القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشتمل على عدة مقاطع «كما يصنع كثير من شعرائنا المعاصرين حين يذهبون إلى حد ترقيم مقاطع القصيدة» ومع ذلك تظل القصيدة غنائية، ومن ثم «قصيرة»، ما دامت تصور موقفا عاطفيا في اتجاه واحد»[188].

وفيما سيلزم القسط الأوفر من قصائد ديوان «نخلة الله» حدود الأفق الغنائي- البسيط، بناء على ما مر بنا من معطيات، ستتكشف الدواوين الموالية، بالمقابل، عن أفق مغاير، هوأفق الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، مما يفيد اطراد الموارد الدلالية والتركيبية والإيقاعية، وتنامي الإمكانات التعبيرية، وتعقد الإنتاجية التخييلية، نتيجة اطراح تقنية المعادلات التشبيهية، التي يشينها وهنها التخييلي، وإبدالها بتقنية الكليات المجازية-الرمزية، مثلما يفيد انتصاب عناصر ضميرية، موازية للأنا الشعرية، -الأنت، الأنت [بكسر التاء]، الهو، الهي- في عرض

186. أوستين وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب، ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة : الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق 1972، ص303.

187. Jakobson : Essais de linguistique générale, Paris, Ed. Minuit, 1963, p. 219.

188. الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص251.

النشاطية النصية، وانفتاح اللغة الشعرية على لغات حكائية، وحوارية،.ومونولوغية، وحلمية، وتداعية..

وإذن فالحديث عن الجملة الشعرية الغنائية-البسيطة، الماثلة في الديوان الأول، هو، بالأساس، حديث عن شكل تركيبي اتخذه الملفوظ الشعري عند مفتتح التجربة الشعرية، وتفاعلت في إطاره، على نحومتناغم، مكونات دلالية ونحوية وإيقاعية، تعبيرا، من قبل هذه التجربة، عن الشوط الأول من السيرورة الرؤياوية للأنا الشعرية، شوط الحس الرعوي بعالم يبقى، رمزيا، الصورة المعادلة لإينانا، ولـ«إيدن» السومرية. وبالنظر إلى ما سيكون لضمير المتكلم، على مدى هذا الشوط، من أدوار ملموسة في التوضعات والترتيبات الرعوية لعالم كان، ساعتها، لا يزال يصون معناه الفردوسي الطافح، ولوأن صدارته الضميرية تلك لم تمنع بالمرة الاندراج المتفاوت لضمائر عرضية كانت تستوجبها مواظفته لكن من غير أن تحظى بانتزاع نوع من الجدارة التلفظية، فإن هذا لمّا يؤكد تلاؤم المبنى النحوي لصيغة تلفظية يهيمن عليها صوت المتكلم مع المبنى الدلالي للحظة شعرية/ أسطورية/ رؤياوية لم تبرح بعد منطقة الحس الرعوي، هذا لكون «نظام من العلائق المطلقة، من الصنف الأيقوني، ينشأ بين البنية النحوية وبين تأوّلها الدلالي»[189].

فإذا ما أخذنا، مثلا، النموذج الشعري الآتي :

- وأمد حبلا من رماد يديّ يا مطر النسيم
إلى يديك
لأحس في شفتيّ رعشة وجنتيك
لأحس وهجا في يديك
لمحا من الماضي، حرارة خبز أمي
وهج بسمتها الحنون[190].

فسنلاحظ هيمنة الأنا الشعرية على الصيغة التلفظية من الوجهة النحوية، وعلى اللحظة الشعرية/ الأسطورية/ الرؤياوية من زاوية الدلالة. وحتى في قصائد أخرى انفتحت فيها أمام ضمائر مختلفة فسحة ضيقة للتوليد النحوي-الدلالي، ستظل هذه الأنا هي من يفصّل للغة الشعرية منسقيتها التركيبية، الغنائية-البسيطة، ويهيىء لها تجاوباتها النحوية-الدلالية :

- صحت : أيا سعاد

189. Youri Lotman : La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 234.

190. الكوز، «نخلة الله»، أ. ش، ص7.

صحت : أيا غانية يلفها السواد
أومأت لي أن أفتح الباب، وأغوص
في ظلمة البئر، وأن أطرد منها الجن واللصوص[191].

ومن غير هذا النموذج الشعري يمكننا الإشارة إلى قصيدتين أخريين تحضر في نسيجهما النصي شخوص وأصوات، بكيفية أقوى بروزا، وهما «الصخر والندى»، و«الغيمة العاشقة»، من ديوان «نخلة الله»، ومع هذا فإن الذي يستقطب الانتباه هوكون هذا الحضور يقتصر على تمطيط بؤرة التلفظ الشعري المؤممة من طرف الصوت الأول، بحيث سيتعين عليها إنتاج ملفوظات رافدة لملفوظ الأنا الشعرية، ومنوّعة في آن، مما يجعلها تقوم مقام عاملية كومبارسية : ترديدية، ومناوبة لكلام الأنا الشعرية الذي ينقطع حبله من حين لآخر.

وفي تساوق مع هذا الملمح يبدوأن منتهى ما تتطلع إليه جملة شعرية من هذه العينة هوأن تنتج ملفوظا شعريا حرفيا، منضغطا نحويا ودلاليا، وإيقاعيا وتخيليا بالضرورة، الكلام الشعري فيه معيق عن الانفتاح، تجريبيا، على فرضيات تصييغية أكثر جرأة، أما الضمير الأول فلا شأن له سوى الاحتراس من أي تفريط محتمل في امتيازه التلفظي لصالح ضمائر أخرى. فالقصيدة الغنائية هي «النوع الذي يظهر بوضوح شديد اللب الافتراضي للأدب، أي السرد والمعنى من زاويتيهما الحرفيتين بوصفهما نظما للمفردات ووضعا للكلمات في أنساق»[192].

هذا وعلى الرغم مما قد يطرحه عنصر القصر أوالطول من التباس كلما همّ التحليل بتشخيص الماهية-البسيطة، أوالدرامية-المركبة، للقصيدة الشعرية، فالواضح أن المنطق البنائي للقصيدة الغنائية-البسيطة غالبا ما يغلفها بهيئة نصية قصيرة، في حين يكون جنوح القصيدة الدرامية-المركبة، بضغط من منطقها البنائي المخالف، نحوالتمدد والاستطالة النصيين. أما في حالات قليلة فينقلب المعيار لنلقى قصيدة غنائية-بسيطة وقد استحوذت على مساحة نصية لا يستهان بها، إما مستحقة أوغير مستحقة، وقصيدة درامية-مركبة وقد انصبت في نطاق نصي قد يتراءى دون استيعاب تفجرها البنائي المحتدم.

من هنا ينتفي داعي الاستغراب من قصر القسم الغالب من قصائد ديوان «نخلة الله»، مقارنة مع قصائد الدواوين التي تلته، إذ سيؤدي اشتغال ضمائر أخرى، إلى جوار الأنا الشعرية، واستثمار موارد لغوية، ونحوية، ودلالية، وتركيبية، وإيقاعية، وتخيلية، وتناصية.. تماشيا مع

191. طوق الحمامة، «نخلة الله»، أ. ش، ص37.

192. نورثرب فراي : تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة : د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية عمادة البحث العلمي، عمان 1991، ص353.

احتداد اللحظة الشعرية/ الأسطورية/ الرؤياوية، إلى انفجار الفَاعلية النصية واقتضائها، بالتالي، لاستطالات محسوسة، «والحق أن القصيدة الطويلة هي الكشف الحقيقي في ميدان الشعر العربي الحديث بعامة، والإضافة الجديرة بمزيد من الاهتمام في وقتنا الحاضر»[193].

وعليه فإذا ما نحينا جانبا قصائد بعينها، من هذا الديوان، اتسمت بشيء من الطول النسبي وهي: «طوق الحمامة»، و«النهاية الثانية»، و«الكهف القديم»، و«قهوة العصر»، و«غمامة من غبار»، مع الإلماع إلى تفوق قصيدة «قهوة العصر»، من هذا الجانب، على مجموع هذه القصائد، فإن بقية القصائد وهي: «الكوز»، و«جذور الريح»، و«العيش انتظارا»، و«نخلة الله»، و«تتيانا ألكساندرفنا»، و«القش»، و«الجذوع»، سوف يلاصقها قصر لافت، إلى حد أنه يمكننا نعتها بأنها مجرد مقاطع شعرية منفرجة بنائيا. ومما يعن لنا، في هذا السبيل، كون الشاعر سيلتجئ، في قصائد أخرى، إلى المعمار المقطعي في التفضية النصية، بل وإلى عنونة المقاطع تحاميا لأية مضاعفات سلبية قد يجرها أسلوب البناء الكتلوي، خصوصا في تلك الفترة المبكرة من سيرته الشعرية، الشيء الذي يعطي هذه القصائد، خلافا للقصائد القصيرة أصلا، صفة متوالية من القصائد المكثفة ينتظمها علاميا، رغم استقلالها العنواني، العنوان المركزي للقصيدة الأم، ذلك «أن أشد الوحدات طبيعية في القصيدة الغنائية هوالمقطع الذي يشكل وحدة منفصلة»[194]، أي كيانا نصيا ذاتيا تكتنفه كلية نصية أرحب، لأن «أي مقطع دال في النص إلا ويمكن أن ينظر إليه، دفعة واحدة، إما كجملة أوكتتابع لجمل»[195]. وما دامت القصيدة لا تمانع في التعامل معها سواء كجملة شعرية في نفس واحد أوباعتبارها تسلسلا جمليا فلعل هذا ما يفيد اندراج المقطع ضمن المشترط المعياري للقصيدة، أما القصائد المعنية بالذات فهي: «الصخر والندى»، المشكلة من ثلاثة عشر مقطعا، و«الغيمة العاشقة»، المؤلفة من خمسة مقاطع، ثم «وقت للحب ووقت للتسول»، التي تأوي تسعة مقاطع.

وعلى ذكر قصيدة «قهوة العصر» فليس الطول وحده هوما يفردها عن كامل قصائد الديوان الأول، بل وكذلك بنية جملتها الشعرية، الدرامية-المركبة، ولوفي ظل الحضور الباهت لبعض القرائن الغنائية-البسيطة. إنها تأخذ، على ما هي عليه من اختلاف بنائي، صفة حد

193. الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص256.

194. نورثرب فراي : تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة : د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان 1991، ص354.

195. Youri Lotman : La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 139.

بنائي ونصي بين الجملتين الشعريتين اللتين بلورهما المتن، وتستقيم، عمقيا، كعلامة فاصلة، في مسار هذا الأخير، بين مستويين بنائيين متمايزين في الأداء الشعري. ورغما من احتلالها للصف ما قبل الأخير في الديوان، متقدمة بهذا على قصيدة «غمامة من غبار»، وسيان كان هذا التموقع من مشيئة الشاعر أونتيجة اعتبارات محض طباعية، فممّا لا مراء فيه أن القصيدة تنتصب في موقع، شديد الملاءمة، من سيرورة الكتابة الشعرية في هذه التجربة، يجعلها بمثابة المدخل الفعلي إلى الأفق الدرامي-المركب الذي ستنحاز إليه هذه الكتابة. وإذا ما كانت «تراتبية نص ما ومنسقيته، المنشطرة إلى أنساق تحتية يلحمها بناء تركيبي، تفضيان إلى كون سلسلة من العناصر المنتمية إلى البنية الضمنية تتلامح كحدّ في أنساق تحتية من أنماط مختلفة «نهايات الفصول، المقاطع، الأبيات، الأشطر»»[196]، فإن اتسام قصيدة «قهوة العصر» بجملة مواصفات بنائية، انفرزت بها، بكيفية واضحة، عن نموذج البناء الشعري الغنائي-البسيط، الذي تؤول إليه قصائد الديوان الأول، يهيئها، ما في ذلك شك، لتأدية نفس المهمة التحديدية، في مسار المتن، التي تقوم بها عادة عناصر البنية الضمنية في نص شعري قائم بذاته.

إن انخراط القصائد السابقة على هذه القصيدة في الأفق الشعري الغنائي-البسيط له ما يوازيه، على نحوما أفصحنا عن ذلك قبل حين، من الزاوية الأسطورية/ الرؤياوية. فارتكاز الملفوظية الشعرية على صوت المتكلم الشعري، الذي يتراوح حضوره النصي بين هيئة الأنا النحوية - الشعرية المنفصلة والمتصلة، المتماهي مع العالم المتخيل، البدئي والرعوي، ولوأنه كان يبطن داخل بدئيته تلك ورعويته هذه بذرة الصراع بين صلابته وهشاشته أوبالأولى بين بقائه وفنائه، ليعكس بشكل جلي مرحلة الاندغام في كينونة عدنية مركزها الذات الشاعرة، وباعتبارها مركزا فهي كانت مدعوة إلى الاستئثار بتسمية هذه الكينونة تسمية شعرية مغتبطة. إن الاغتباط يعني تصالح الذات مع العالم، ولأنه كذلك فإن انغلاق الكلام الشعري، في مرحلة «نخلة الله»، على شعرنة الجانب الوضيء من الرؤيا الأورفية سوف لن يترك للجملة الشعرية بأن تتنامي، وتتصاعد دلاليا، وتركيبيا، وإيقاعيا، وتخيليًا. لكن بدءا من قصيدة «قهوة العصر» سيأخذ في التمظهر الجانب الآخر الكالح من الرؤيا، بحيث ستلفي الأنا الشعرية نفسها مبتورة كيانيا عن طزاجة عالَمها الأول ومطوحا بها إلى سفلية وجودية رمزية قاتلة. هذا الانتقال الرؤياوي الحاد لن يطمس، بالمرة، صورة «إيدن» السومرية أوإينانا، لأن التماعات متواترة، دالة، ستظل، رغم التحول من الحبور إلى المأساوية، عالقة بنسيج الجملة الشعرية الجديدة، الكفيلة حقا بتصييغ هذا الانتقال ومده بإهابه النصي الموائم، تمرّر، بين الفينة والأخرى، ذاكرة

196. Ibd., p. 93.

أسطورية/ رؤياوية يؤثثها الماء، والنخل، وقصب البردي.. الطفولة، والصداقة، والحب.. أي ذاكرة جنوب العراق، أوبالأدق جنوب الروح الرحمي، الأمومي، لما حدث أن انبثقت لحظة سومر المستحيلة من جمال إينانا، من روعة إنكيدو، ومن عظمة أور، واهبة العالم كامل امتلائه، بله كامل معناه.

هكذا سيكون تخلي الجملة الشعرية، في المتن، عن غنائيتها-بساطتها لتسلك، في تزامن مع السقوط الرمزي العنيف للأنا الشعرية، وجهة بنائية درامية-مركبة، سترتفع إثرها عن عائق الانضغاط ويضحي في وسعها أن تغطي، نصيا، امتدادات أوفى، أما أحادية الصوت الشعري فستستعاض بتعددية ضميرية سوف لن توفر للغة الشعرية تقليل الاعتماد على أساليب النداء، والأمر، والتفجع، والتمني، والرجاء، والاستفهام الإنكاري.. التي سنحت للأنا الشعرية بتوهم مخاطب ما، فحسب، بل وستعمل على تعميق البعد الحواري في المتن.

وما دام العالم الذي طرأ على الأنا، أوطرأت عليه سيان، مجهولا، مستغلقا، مقارنة مع معلومية عالمها الأول وتفتحه، فإن هذا لمّا سيشحذ في اللغة الشعرية طاقة الأداء الفعلي، لأن الفعل اللغوي بات مطالبا بأن يعادل، نصيا، الفعل الرؤياوي في لبس ووعورة عالم يستوجب التعرف عليه تعرفا استبصاريا، وطاقة الأداء النعتي، لكون تعيين هذا العالم وتسمية العيش الأليم فيه تسمية شعرية مأساوية يستدعيان النظر إلى العناصر، والماجريات، والذوات، والتوضعات، في رحابه، كمنعوتات متمايزة ومؤكدة، ولعل هذا ما يفسر كثافة المواظفة الفعلية والنعتية، والحالية هي الأخرى، ضمن الجملة الشعرية الدرامية-المركبة. هذا ثم إن بداية صدور اللغة الشعرية عن حس مأساوي سيكون من نتائجه النصية الرديفة تقوية المجرى التناصي للمتن، بمعنى تفاقم حاجته إلى استجلابات نصية من مدارات متنوعة، إبداعية وفنية وفلسفية وصوفية.. ومتكآت تقنية من مجالات الرواية، والمسرح، والسينما، والتشكيل، والموسيقى.. وذلك كيما تقتدر الجملة الشعرية على الإيفاء بالمستلزمات التعبيرية للشوط المأساوي من التجربة الشعرية، شوط السقوط الرمزي المريع للأنا الشعرية من علياء «إيدن» السومرية.

إن تحول الجملة الشعرية من أفق الغنائية-البساطة إلى أفق الدرامية-المركبية يعتبر، من الزاوية الدّالية، تطويرا، وأيضا تجذيرا، لمؤهلات الجملة الشعرية في المتن من حيث النهوض بحس مأساوي، سيتصالب ويشتد أواره في تواقت مع مواجهة الأنا الشعرية لسقوطها الرمزي، ولوأن إرهاصاته، أي الحس، أي ما سبق أن أسميناه ببذرة الصراع بين بقاء العالم وفنائه، كانت قد شرعت في التلامح من قلب الحس الرعوي المذكور. ولما كانت الجملة الشعرية الغنائية-البسيطة غير قادرة، لطبيعتها، على الدفع بما كان مجرد حدوس واستشرافات رؤياوية تتلمس عبرها الأنا الشعرية مآلها التراجيدي الوشيك، فإن دالّية المتن، ومنطق تحوله،

هما ما سيحتم الارتقاء بهذه الجملة إلى مرتبة بنائية ونصية خليقة بتعميق ما كان في عداد الإرهاص، أوبتخصيب ما كان مجرد بذرة، إذ «ما يجري قوله في وحدة نص يفترض أن تكون له صلة وثيقة بما قد قيل توّا في وحدات النص التي تسبقه مباشرة»[197]. ولأننا لا نستطيع فصل المقول عن طريقة القول فمعنى هذا أن الجملة الشعرية الدرامية-المركبة سيكون من بين إحدى مهامها الأساسية المزاوجة، أدائيا، بين تطوير الممكنات الدلالية والرؤياوية وبين تجذير الممكنات الشكلية للجملة الغنائية-البسيطة، وهوما يكسبها، من الزاوية التكوينية، صفة بنية سطحية لبنية عميقة، في المتن، تمثلها الجملة السابقة عليها. «فالبنية العميقة لمقول ما تكون معطاة بشكل تام من لدن مؤشر التحويلات المتضمن لجوهرها. إن البنية السطحية للجملة هي المؤشر السياقي المحوّل»[198].

وإذن إذا كنا قد اعتبرنا ديوان «نخلة الله»، وتدقيقا إلى غاية قصيدة «قهوة العصر»، الديوان-النواة الذي من صلبه ستكون نشأة الدواوين الموالية، فإن ما يمكن استخلاصه من هذا هوأن الموجّه الرئيسي لهذه الدواوين، من حيث البناء والشعرنة، فضلا عن تخطي ما وسم الديوان الأول من أحادية الصوت وقصر القصائد وانشداد التعبير الشعري إلى حس رعوي بيّن، سيكون، على ضوء ما قلناه قبل قليل، هوتفعيل سائر الممكنات الدرامية-التركيبية التي سطر لها أن تبقى منحجزة في كنف جملة شعرية غنائية-بسيطة، غير مسعفة، بإخضاعها لعمليات تحويل مركب، وذلك باعتبارها جزءا من كلية شعرية متماسكة رغما مما هوقائم من تفاوت أسلوبي بين الديوان الأول والدواوين المتأخرة. ولما نتكلم عن التحويل ففي إطار كون «قاعدة ما لا تعد «تحويلية» إذا ما اقتصرت ملاءمتها التطبيقية على متوالية، على تكوّنها فقط، لأن لها ارتباطا أيضا بالكيفية التي تحولت بها هذه المتوالية «أي «تاريخها التحوّلي»»[199].

وبصرف النظر عن الإشباع الدرامي-المركبي الذي كان من نصيب قصيدة «قهوة العصر» يلزمنا، في هذا السياق، عدم إغفال أمر إبطان قصيدة «طوق الحمامة» لتعددية ضميرية محسوسة، وتضمن قصيدتي «الصخر والندى»، و«الغيمة العاشقة»، لعناصر حوارية لا تخلومن قيمة أدائية، والمنزع السردي الملموس في قصائد: «طوق الحمامة»، و«العيش انتظارا»،

197. جون لاينز : اللغة والمعنى والسياق، ترجمة : د. عباس صادق الوهاب، مراجعة : د. يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص220.

198. Noam Chomsky : Aspects de la théorie syntaxique, traduction de Jean-Claude Milner, Paris, coll. Ordre philosophique, Ed. Seuil, 1971, p. 179-180.

199. Oswald Ducrot-Tzevetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1972, p. 298.

و«النهاية الثانية»، و«نخلة الله»، و«تتيانا ألكساندرفنا»، ثم الملمح المونولوغي الشاخص في قصيدة «غمامة من غبار»، أضف إلى هذا خاصية الطول النسبي التي لونت مجموعة من القصائد سبق أن ذكرناها. وتوازيا مع هذه التمخضات البنائية والنصية كان كيان الأنا الشعرية يتمخض، بدوره، عن حالة فجائعية ستعرف احتدامها الأشد في قصيدة «قهوة العصر»، أي مع دنوانقفال أفق الحس الرعوي بالعالم وبداية تعقد السؤال الشعري-الرؤياوي في التجربة الشعرية، مما ستتدبر شأنه دواوين: «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، و«في مثل حنوالزوبعة»، التي سترسخ صيغة الجملة الشعرية الدرامية-المركبة في الفضاء النصي للمتن، المتحولة عن جذرها الجملي النووي، المتأصل في تضاعيف ديوان «نخلة الله»، وتتيح لها هيئات وحجوما وتشكّلات نصية أكثر تراكبا وانتشارا، إذ لكي تنتقل إلى هذا الصعيد، وأيضا «باعتبار الجملة صغرى «نووية، رحمية» فإن كل مكون من مكوناتها إلا وهوينزع إلى توليد شكل أكثر تعقيدا»[200].

ونظرا إلى ما لقصيدة «قهوة العصر» من أهمية في المنعطف البنائي والنصي الذي سيأخذه المتن فإننا نرجح أنه من المناسب، على سبيل التمثيل، الاجتزاء منها بما يمكن أن ينوّر لنا حجم هذا المنعطف وطبيعته:

- قالت يذوب الثلج، يسقط المطر
وتورق الأشجار كل عام
والقلب لا يورق إلا مرة واحدة، ونحن لا نولد مرتين،
قلت: إذا ما انهمر الظلام
وأمطر السحاب دمعتين
أشم في قريتنا رائحة الدخان.

....

هذه الظلال كالشباك
يلقي بها، في الليل، صيادون في نهر
وعندما قامت، حوالي الظهر، والنعاس في عيونها الجميلة
وفي يديها إنها تقرأ طول الليل أوتغرق في ثرثرة طويلة
قالت : إذا شئت شربنا الشاي في السرير.
وفي مهب الريح، والخيول لا تسير

200. Michael Riffaterre : La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 57.

والبرد يشوينا وتحثوالريح في وجوهنا التراب
كنا توقفنا، وفي المقهى رأيت امرأة وحيده
قلت : تقابلنا، ولكن أين ؟
«في الطريق،
أذكر في أمسية بعيدة..»[201]

فهذا النموذج يكشف عن نمط بنائي ونصي مغاير سيعتري قصائد المتن في مرحلة موقوتة، أسطوريا ورؤياويا، بحيث إذا كانت الأنا الشعرية قد بقيت متحكمة، إلى حين، في مقاليد التلفظ الشعري فإن موقعا موازيا سيتهيأ، في القصيدة، لصوت شعري يمثله هنا ضمير الهي، أي لصوت يلوح ذاتا أنثوية غائمة، غير متعينة، وغير مسماة شعريا، وذلك ريثما يقر عزم الأنا، خلال قصائد الدواوين الآتية، على استدعاء نساء بعينهن، من فضاءات واقعية أومتخيلة، ومن مرجعيات أسطورية، أوخرافية، أودينية، أوصوفية، أوفلسفية، أوشعرية، أوروائية، أومسرحية، أوسينمائية، أوتشكيلية، أوموسيقية.. قصد الاستئناس بهن، رؤياويا، ضمن الآلية التناصية العامة التي سينغمر فيها المتن. وبالطبع فإن الحديث عن صوت شعري آخر يعتبر حديثا، مبطنا، عن لغة شعرية حوارية، وعن ملفوظ شعري متعدد، هذا دون إهمال ما توافر في القصيدة من تحققات سردية، واسترجاعية، وحلمية. وبتعبير آخر فإن استقدام أصوات أخرى، وحيوات مغايرة، إلى الدائرة الوجودية المأساوية للأنا الشعرية سيفضي إلى تبلور توضّعات ومحكيات جديدة، مأساوية بدورها، لن تتباطأ في إقامة معادلات أسلوبية مجسدة لفعلها النصي والرؤياوي، ما دام «أي تعبير لفظي إلا ويؤسلب، ويحول، بمعنى من المعاني، الحدث الذي يتولى وصفه»[202].

وفي حالتنا، المحصورة، هاته فإن مرجع كل من الأسلبة والتحويل الناجزين إنما هوإلى واقع انضمام صوت شعري، محمل بذاكرته، بتاريخه، وبأسئلته، إلى نطاق شعري كان، على مدى المرحلة الرعوية، وقفا على ذاكرة وتاريخ وأسئلة أنا شعرية ملتفة على نفسها، إذ «تتمثل حركة الانتقال من الواحد إلى المتعدد أيضا في الانتقال من الصوت الواحد إلى الصوت المتعدد، وهوانتقال يمنح القصيدة بعدا جديدا أتفق على تسميته بالبعد الدرامي، ويمثل انتقالا من القصيدة الغنائية إلى القصيدة الاحتدامية «الدرامية»، وفي أبسط صوره يتخذ هذا

201. قهوة العصر، «نخلة الله»، أ. ش، ص114-105.

202. Roman Jakobson : Huit questions de poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1977, p. 41.

لانتقال شكل ازدواجية للصوت في القصيدة»[203]. فالدلالة المحورية في النموذج الشعري تثبت تتصل بالحب، و«بينما يتناوله البعض تناولا غنائيا يتناوله حسب تناولا دراميا، مبرزا عنصر الصراع بين الشيء وضده في حركة جدله، وعبر منولوغ داخلي في الغالب تصبح معه الأقواس التي وضعها ليست إشارة على أن ثمة شيئا مأخوذا هنا، مع شيء من التحوير الذي يتطلبه الأداء الشعري الجديد، بقدر ما هي دلالة على منولوغ تدلي به العاشقة أويدلي به المعشوق في جوهره الإنساني»[204].

ولا شك أن طول القصيدة، اللافت، ليس، هكذا صدفويا، من إملاء انسياق البناء الشعري إلى شيء من الاستطالة المفتعلة أوالناشزة،، بل هومن اقتضاء دراميتها ومركبيتها، لأن بناء قصيدة من هذا القبيل يستدعي أجرأة نصية، امتدادية، كفيلة باستيعاب كثارية عناصرها وتراكبها. وكما نعلم ف «بعد كل بيت تنتقل القصيدة إلى بداية السطر، وكل بيت يكون منفصلا عن البيت اللاحق بواسطة بياض يمتد من آخر حرف إلى نهاية الصفحة»[205]. ومن هذا الجانب بالذات يغدوممكنا ملاحظة تقلص المسافة الفاصلة بين نهايات أسطر القصيدة وبين نهايات الصفحة، وإذا ما راعينا، أيضا، انفراج المسافة بين علامات الترقيم فيها فسيضحي بمستطاعنا إدراك ما بين الوقفات من تباعدات، بالنظر إلى التعالق القائم بين الطرفين، الأمر الذي يفيد نزوع القصيدة إلى امتداد، أفقي وعمودي، ذي بال، مطاوعة منها لمنطقها البنائي الانتشاري، والنتيجة هي توافر جملة شعرية أكبر حجما تفوق مساحتها النصية المساحة التي نالتها النسبة الطاغية من الجمل الشعرية في الديوان الأول، بحيث تراوحت بين السطر الشعري والفقرة الشعرية المحدودة.

على أن مبارحة الأنا الشعرية للمنطقة الرؤياوية الرعوية وانتسابها إلى المنطقة الرؤياوية المأساوية سوف لن يلغي، مثلما أوضحنا ذلك، انبعاثا، ولوأنه متقطع، لجملة من التداعيات الرؤياوية المحيلة، بطريقة أوبأخرى، على «إيدن» السومرية، وإينانا. وبما أن هذه التداعيات كانت تنتظر معادلها الشكلي المناسب، الذي هوالجملة الشعرية الغنائية-البسيطة، فإن هذا ما يفسر المحايثة النصية اللاواعية، في قصائد بعينها، لفقرات، لعبارات، أولمجرد أسطر شعرية، في قلب المنطقة الرؤياوية المأساوية، وذلك من خلال قرائن مفحمة، كالمتكلم

203. د. كمال أبوديب : الواحد / المتعدد، دراسة في الأصول التصورية للشعر الحديث، مجلة «كلمات»، ع2، مارس 1984، ص42.

204. طراد الكبيسي : شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص216-217.

205. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p. 55.

الشعري، والقصر، والحس الرعوي، لكن، وهذا شيء أساسي، في إطار التنفذ البنائي، والنصي، والرؤياوي، للجملة الشعرية الدرامية - المركبة. فكما بدأت الأنا الشعرية تتحسس المنقلب الفاجع، الوشيك، لمعيشها المغتبط من قلب المنطقة الرؤياوية الرعوية، دليل هذا جملة من التوسلات البنائية في البعض من قصائد ديوان «نخلة الله»، سنلفي التجربة الشعرية، في غضون مرحلتها المحتدمة، مفسحة حيزا ضيقا للاوعيها الرؤياوي الرعوي لفائدة الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة، فيصبح التداخل المنسقي، غير المتكافئ، بين جملتين شعريتين تداخلا، في العمق، بين راهن التجربة الرؤياوي، وضمنا النصي، من جهة، وبين ذاكرتها الرؤياوية، والنصية، المتصرمة.

هكذا تواجهنا، مباشرة بعد قصيدة «قهوة العصر»، قصيدة ذات مواصفات غنائية-بسيطة وهي «غمامة من غبار» التي بها يختتم الديوان الأول. أما في ديوان «الطائر الخشبي» فهناك قصائد: «الكنز»، و«ممثل واحد في قاعة فارغة»، و«الدخان»، و«ليلية»، و«الطائر الخشبي» -التي تؤطر عنوانيا كامل الديوان-، إذ رغما من كونها تتبدى مشرئبة إلى الأفق البنائي المعقد الذي ولج إليه المتن فإنها بقيت، بوجه أعم، منشدة إلى الأخلاقية البنائية المنحدرة من المرحلة الغنائية-البسيطة. وفيما عدا هذه التي ذكرنا، لتوّنا، تتمظهر القصائد الباقية، في الديوان، مندرجة في خانة الجملة الشعرية الدرامية-المركبة، التي تنضوي إليها كافة قصائد ديواني «زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، والشطر الأوسع من قصائد الديوان الخامس، «في مثل حنوالزوبعة».

وبصدد هذا الديوان، تحديدا، فقد عرف طريقه إلى النشر عام 1988، بمعنى أحد عشر عاما بعد صدور الديوان الرابع، المنشور عام 1977. «فماذا سيقول شاعر بعد هذا الصمت الطويل ؟ يبدوأن حسب قد أحس بذلك فطالعنا بقصيدة متميزة، تؤشر إلى منعطف جديد في اكتشافاته المستمرة منذ «نخلة الله»، ففي هذه القصيدة الجديدة لا نجد أثرا للتدوير الذي أولع به الشاعر، ولا لمحاكمات المنطق واستذكار الحوادث بما يعادلها رمزيا ويساويها معنويا»[206]. إن القصيدة المعنية هي «سقط الجروف» التي نشرها الشاعر، قبل أن تنضم إلى الديوان، في -مجلة «الأقلام»، س18، ع7، يوليوز 1983-، مهديا إياها إلى ذكرى الشاعر صلاح عبد الصبور، الذي وافته المنية عام 1981. سوى أننا إذا كنا نتفق، مبدئيا، مع هذا الرأي، المتعلق بالمنحى التجديدي في القصيدة، فإنه يجدر بنا أن نوضح، بالمناسبة، أن أول قصيدة سينشرها الشاعر، في انتظار أن تلحق هي الأخرى بالديوان، هي «في مثل حنوالزوبعة»، التي سمّي بها الديوان، إذ نشرت في

206. حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص342.

-مجلة «الأقلام»، س15، ع7، أبريل 1980-، أي ثلاث سنواتِ قبل قصيدة «سقط الجروف»، وليس هناك ما يمكن أن يزري بها من حيث القيمة البنائية، بل العكس، لأنها أبانت، مثل نظيرتها، عن تحققات أسلوبية درامية-مركبة لا غبار عليها. وما دمنا أثرنا الحديث عن قصيدة «سقط الجروف» فلا بأس في إيرادنا لأحد مقاطعها :

- في الأثافي
في القوافي الهرمه
إنني أبحث عن قلبي الدفين
في رماد الخيم المرتحله
في الخيوط الباليه
في مجرات القصائد[207].

من المحقق أن الشاعر «يعود في هذه القصيدة إلى مناخات «نخلة الله»، فيولي الإيقاع عناية خاصة حتى تحس النغم طاغيا في القصيدة، كما يعتمد الأبيات القصيرة والمقاطع المتناظرة ذات الدلالة في نموالقصيدة واتجاهها»[208]، كتجليات لما عددناه لاوعيا رؤياويا / نصيا رعويا، لأن «اللاوعي ينوجد في النص كعارض وكارتقاء»[209]. لكن إن كانت القصيدة قد انتظمها إيقاع تفعيلي خطي، بدل الإيقاع المدور، وهوما تتقاسمه مع قصائد أخرى من نفس الديوان، وإذا كانت قد خضعت لمعمار مقطعي -تتشكل من اثني عشر مقطعا غير مرقمة-، شأنها في ذلك شأن قصائد : «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة» -عشرة مقاطع غير مرقمة-، و«الليلة الرابعة عشرة» -ثلاثة مقاطع غير مرقمة-، و«مرثية الأمير ميشكين» -سبعة مقاطع مرقمة ومعنونة، مع انقسام المقطع الأول منها هوبدوره إلى أربعة مقاطع غير مرقمة-، و«الذبالة» -سبعة مقاطع غير مرقمة-، و«حورية البحر» -خمسة مقاطع غير مرقمة-. ثم إذا كانت قد تسمت، بالإضافة إلى هذا، بانثيال الوقفات النصية وتزاحمها، مما يعني قصر جملها الشعرية الضمنية، فإن هذه القسمات جميعها لم تحل بينها وبين أن تكون قصيدة طويلة، متراكبة ضميريا، ونابعة من حس مأساوي بالعالم لأن المرثي فيها إن هوإلا صورة لإنكيدوالذي يمثل موته أحد تداعيات الموت الرمزيّ لإينانا، بما هي علامة تجوهر أنثوي معجز وبهاؤها بمثابة ندّ أومضارع

207. سقط الجروف، «في مثل حنوالزوبعة»، ص77.

208. حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص342.

209. Jean Bellemin-Noel : Vers l'inconscient du texte, Paris, Ed. P.U.F, Ecriture, 1979, p. 194.

لبهاء «إيدن» السومرية، تماما كما هو الأمر في بقية قصائد الديوان. ولا ريب في أن بلوغ التجربة الشعرية، في هذا الديوان بالذات، النقطة الأكثر حسما وجذرية، من الزاوية الرؤياوية، ونقصد بهذا انتهاء الأنا الشعرية إلى الموقف الذي ستواجه فيه سؤال الموت كفقد، أوبالأدق كمعرفة بمعنى الغياب، سوف يستتبع ليس فقط احتدام اشتغال الجملة الشعرية الدرامية-المركبة، بل وإلحاح اللاوعي الرؤياوي الرعوي، توسطا بقرائنه البنائية والنصية، كذاكرة رؤياوية أوملاذ روحي لأنا شعرية عزلاء في مواجهة مصيرها المتخيل، الفادح. وباعتبار التكامل الأدائي بين الجملتين الشعريتين، الغنائية-البسيطة والدرامية-المركبة، داخل البنية الشمولية للمتن فإن ما نلمسه، أحيانا، من تداخل منسقي ليس من قبيل الانفصام التعبيري بقدر ما هو عامل التحام بين مكونات هذه البنية ومفاصلها، بحيث أن ما يجري، بهذا الخصوص، في نطاق النص الشعري المفرد لا يفرق في شيء عما يحدث في فضاء متن شعري شاسع، ف «النص لا يشكل تتاليا بسيطا لعلامات في المسافة الفاصلة بين حدين خارجيين. إن تنظيما داخليا ليعد شيئا من صميم النص، هذا التنظيم الذي يحوله، على المستوى المنسقي، إلى كلّ بنيوي»[210].

أما وقد أثرنا هذا الجانب فلا بأس في أن نعاود حديثنا عن الجملة الشعرية الدرامية-المركبة التي جسدت قصيدة «قهوة العصر»، كما أكدنا، انطلاقتها الفعلية في المتن لتتجذر، من الآن فصاعدا، كخيار بنائي ونصي مهيمن، استهداء بطرزه ومعاييره تتأسس الملفوظية الشعرية وللتدليل على هذا يكفينا أن ننظر في النماذج التالية :

- العشب والحيوان والنار القديمة أصدقائي،
الريح تحمل لي أريج الحندقوق، العشب
والحيوان والنار القديمة أصدقاء صبية خجلى،
ارتجفت أمام عينيها، ضممت، بكت، وما كنا
سوى طفلين يحتضنان بعضهما، ارتشفت، ولم أذق
من قبل غيرهما، ندى شفتين، تحمل لي أريج
الحندقوق الريح، في قصب الضفاف ؟ الماء
يجري ؟ الفجر كان نداوة وشذى قديم
ضباب قديم...[211]
- في منتصف الليل،

210. Youri Lotman : La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 93.

211. الرباعية الأولى، «الطائر الخشبي»، أ. ش. ص209-210.

وفي مطعم برلين،
لمن هذا النداء ؟
كالصدى العائد من مقبرة ريفية،
يعلوعلى زوبعة الجاز،
وسيقان النساء ؟
- «خلّ عنك التبغ كالغيمة يطفوفي سماء
وجهك المشوي في ريح الشتاء
واعطني كفك.»
يا قطتي الشقراء..
-... «حمد الله مات..»[212].
- تتجمع خمس سنين في قدح مملوء حتى
النصف وتطلقني، يبقى منه وجه أمسى
دورا يتكرر في بار ما آوى إلا أجلافا
وهموما، كل مساء أسمع صوت قطار
مفجوع، أترقبها، لي منها ظل في قدح
مملوء حتى النصف، وتهبط سيدة، تتوقف
باحثة، مرت عربات الحمل وغادر آخر
منتظر، وأنا أتشبث بالغسق المتراجع،
منتظرا، عبثا، وأجرّ خطاي إلى مقهى،
يتكاثف فيه دخان التبغ وطعم البيرة،
ها هي تترك عند الركن حقيبتها وتواجهني،
تتجرع في بطء، أتذكر وجها حاول كويا
القبض على شيء منه، أتبيّن ظلا في قدح
مملوء حتى النصف،
أتشرب سيدتي ؟
«شكرا. لن أمكث غير
دقائق.»

212. مرثية كتبت في مقهى، «الطائر الخشبي»، أ. ش. ص252.

معذرة. إني أتذكر وجهك
لكن أين رأيتك قبل
اليوم ؟[213]
- «أأجيء بكأس ثالثة ؟»
وأحدق في العينين الغائمتين
أرى مطرا وقبائل توقد نيرانا، وكهوفا يكشف
عنها البرق، أرى الألق المتراكض فوق
البحر، وتخبوالشمس على الصلبان، تولول
في الساحات الريح، وتغرق في النوم
الثلجي تخوم الغاب تصحو،
ثانية أتلمس
هذا الباب وآخذ زاويتي، أترقب آب
الممطر عبر زجاج المقهى[214].
- وتخفق أغربة في سراويل:
«نخبك نرفع أقداحنا فاقترب
فهي في زينة العرس، في ثوبها
الأبيض المتلألىء»
آثار أقدامها في
اختفاء، وخطوتها المستحثة في كل هذي
الدهاليز تسمع، خطوتها في ابتعاد،
هوالفجر
يوشك أن يتفتح،
في الدغل المتشابك تنأى وتلتف
في وجرها ذئبة الريح لاهثة،
أي أغنية في انكشاف
الحوائط عن وجهها المتصدع في لهب الفجر، في

213. التحول، «عبر الحائط .. في المرآة «، أ. ش. ص357-358.

214. الزرقة الهامسة، «عبر الحائط .. في المرآة «، أ. ش. ص384-385.

الوردة الحجرية تخبو:
«انتظرني تجد في طريقك، في
الظلمة الذهبية آثار أقدامي»
البومة المستكنة تطفئ بؤبؤها، والوطاويط
عالقة في الأفاريز، والفجر في كل هذي الكوى،
آخر الشعراء المجانين ممتقعا، شاحبا يهبط التل
في وجهه المستريب المطارات والمدن المعدنية
عيناه ترتقبان ائتلاف الجذى،
وانعطافاته في
المماشي إلى الليلة الذهبية[215].

هذه النماذج تبين لنا، ما في ذلك شك، درجة الاحتدام البنائي والنصي التي بلغها المتن ملبيا بهذا وازع تعقد سيرورته الرؤياوية. فلقد انتقلت الجملة الشعرية، على نحوما نلاحظه، من البساطة والتكوم النصيين إلى المركبية والانتشار النصيين وذلك في تساوق تام مع الوتيرة الدالية، ومع ما تقتضيه من انتقالات بنائية ونصية، لأن «الدالية الحقيقية للنص تكمن في تماسك مرجعياته، من شكل إلى شكل آخر، واستعادته لما يتحدث عنه رغما من التغايرات المتلاحقة في طريقة القول»[216].

فبتحول المتن من الشرط الصياغي الأوّلي إلى الشرط الصياغي المعقد، جراء احتداد إواليات داليته الذاتية، أمكنه أن يتحول إلى شبكة بنائية ونصية ملتحمة، إذ «أن مفهوم الشبكة يعوض التشاركية «الخطية» عند احتوائه لها، ويبين أن كل مجموعة «متوالية» هي عبارة عن انقفال وابتداء لعلاقة متعددة الأشكال»[217].

ضمن انقفال الصيغة التركيبية، الغنائية-البسيطة، وابتداء الصيغة التركيبية، الدرامية-المركبة سيتطور اشتغال المكون الضميري، مثلا، من الأحادية إلى الثنائية -الأنا الشعرية + ضمير الهي أوضمير الهي- أوإلى أكثر من ضميرين اثنين، على الغرار مما تجلوه النماذج الشعرية المثبتة، بحيث تنتصب أصوات شعرية أخرى يتشرب النسيج النصي تلفظها. وإذن سيظل الصوت الأول حاضرا لكن احتياجات الجملة الشعرية الدرامية-المركبة وإرغاماتها ستقتطع

215. هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص16-17-18.

216. Michael Riffaterre : La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 76.

217. Julia Kristeva : Recherches pour une sémanalyse, extraits, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1969, p. 123.

من مجال نفوذه التلفظي أحيازا مناسبة تكفل للأصوات الموازية إنجاز تلفظها، بل وسيصل الأمر في حالات معينة، على محدوديتها، إلى تخلي الأنا الشعرية عن امتياز تمركزها التلفظي لصالح ضمير الهي، على شاكلة ما تم في قصيدة «توقيع»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، أولفائدة ضمير الهو-المرثي-، نظير ما نعثر عليه في قصيدة «الإقامة على الأرض»، من الديوان نفسه. إن «الضمائر هي مجرد واحدة من الفئات النحوية العديدة التي يمكن أن تلعب أدوارا شبه سرية في الفن اللفظي، إذ تتفاعل مع المستويات الأخرى للبنية الفنية»[218]، وإذا كان من شأن التعالق النحوي / الدلالي أن يتخذ، في النص الشعري، صبغة أيقونية واضحة فمعنى ذلك «أن البنية النحوية للعمل الأدبي تخلق، بوجه خاص، إمكانية لتمفصل متقن»[219].

إن أبرز مظاهر هذا التمفصل، في السياق الذي يهمنا، هوتمفصل العاملية الضميرية، من حيث الفعل في اللغة / العالم، والعاملية السردية، من حيث الحكي باللغة عن العالم، بمعنى عن ذوات وحيوات وتوضعات ومصائر.. ومن هنا اطراد الحاجة إلى الجملة الفعلية قبل سواها، وتحول فائض الحكي الشعري إلى نشاطية سردية لافتة لن تلبث أن تأخذ بتلابيب قصائد المرحلة البنائية الثانية، وصولا إلى إنتاج ثلاثة محكيات أساسية هي : أ» محكي الاغتراب، ب» محكي الحب، ج» محكي الموت، التي هي عماد التفضية الدلالية، المثلثة الأبعاد، في المتن. لذا فلا غروفي أن يلوح ما مثلنا به من نماذج شعرية مشبعا بهذه النشاطية السردية الجامحة، إذ تحضر الشخصيات، والأزمنة، والأمكنة، والأفعال، والحوارات.. لكن الحاضر الأكبر هوجماليات ما يسمى بتيار الوعي في الرواية الحديثة، التي مهدت لها أعمال فيدور دوستويفسكي، ومارسيل بروست ثم كرستها أعمال هنري جيمس، وجوزيف كونراد، وفرجينيا وولف، وجيمس جويس، لأننا نلاحظ، في هذه النماذج دائما، شيئا غير قليل من الاستبطان النفسي، والتذكر، والمونولوغ، والتداعي الحر، والحلم، وتداخل الأزمنة، والمناورة بالأحداث، والعناية بالجزئيات، واستثمار الألوان والأصوات، والتركيز على البناء المشهدي : تثبيت اللقطات وتحريكها، تصغيرها وتكبيرها..

فلقد أضحى التلفظ الشعري تلفظا بمحكيات الاغتراب، والحب، والموت، توسلا بتشكيلة من الضمائر المختلفة يتصدرها ضمير المتكلم الشعري[220]. وبما أن هذا الأخير سيبقى،

218. بارتون جونسون : دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة : د. سيد البحراوي، مجلة «الفكر العربي»، س4، ع25، يناير-فبراير 1982، ص155.

219. Roman Jakobson : Huit questions de poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1977, p. 103.

220. على سبيل المقارنة هناك ميل من طرف سعدي يوسف، الذي تتسم كتابته الشعرية بتوجه سردي واضح المعالم، إلى تشغيل ضمير الغائب، في حين سيركز حسب الشيخ جعفر على ضمير المتكلم.

رغما من التعدد الضميري الذي ميز المرحلة البنائية الثانية، مركز التلفظ الشعري فإن هذا الميسم الثابت سيعطيه، في هذا المقام، صفة السارد المنظم للمجال السردي في المتن، أي لتفاعلات الذوات المتلفظة أوالمتلفظ بها، أولنقل الساردة أوالمسرودة، المغذي لديناميته البوليفونية، والمنتج لوجهات نظره في محمول المحكيات وشكلها، أما حاصل هذا فهوتبلور متواليات على جانب من الاتساق والكفاية السرديين، لأننا، في الحقيقة، «ندعومتوالية سردية أي تنظيم منطقي للملفوظات السردية»[221]. ومن خلال الترهين الشعري / الأسطوري / الرؤياوي للمحكيات المبرمجة سرديا، باعتبار أن «المحكي يتأسس من تراتب البرامج السردية»[222]، أوبالأحرى لتحولات الذوات، والحيوات، والتوضعات، والمصائر، داخل العالم المتخيل، ما دام «التوالي والتحويل يعتبران من لوازم المحكي تماما»[223]، كان المؤهل السردي، في المتن، لا يني يتنامى ويتصالب مسديا للتعبير الشعري، في موقف أسطوري / رؤياوي مستعص كالموقف الأورفي، خدمة أدائية فعالة، سواء من حيث تشطير ذات أورفيوس وذات إينانا إلى ذوات عديدة، أومن حيث تلبيس موت إنكيدولموت ثلة من الأصدقاء الروحيين للأنا الشعرية، أومن حيث تشذير كلية العالم المتخيل إلى شتات من العوالم المتضائلة.

هكذا ففي مقابل ما يلمس من تعاضد مكثف، في رحاب هذه التجربة الشعرية، لأفعال الماضي والمضارع والأمر، علما بأن هذه الأفعال-الأزمنة هي مجرد مراوحات داخل / أوتنويعات على لحظة زمنية متخيلة: مفتوحة، دائرية، أسطورية، وبالتالي سديمية لكونها لحظة رؤياوية، سنعاين، مع انطلاق مواظفة الجملة الشعرية الدرامية-المركبة، اتساع الحاجة الشعرية / الأسطورية / الرؤياوية إلى الفعل المضارع بغاية ترهين المحكيات بما أنه، أي هذا الترهين، جزء لا يتجزأ من الراهنية الشعرية المشروطة، كما لا يخفى، بالأوفاق التزمينية في أي خطاب الشعري كان. ف «علاقة تمثل الزمن براهنية التلفظ هي ما يمكن تسميته، بوجه عام، زمن الخطاب. وهذا الزمن ينتظم حوالي المضارع، ذي الماهية اللسانية الخالصة، الذي يؤول إليه شأن تعيين اللحظة المتلفظ بها»[224]. ولعل تواتر الصيغ الجملية الفعلية، القائمة على المضارعة أساسا، هوالدافع إلى اقتصار الجمل الإسمية، وأشباه الجمل، في المتن، على شغل ما قد تتنازل

221. Groupe D'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes, introduction, pratique, théorie, Casablanca, Ed. Toubkal, 1987, p. 61.

222. Ibd., p. 34.

223. Tzevetan Todorov : Les genres du discours, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1978, p. 73.

224. Oswald Ducrot-Tzevetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1972, p. 398.

عنه هذه الصيغ من مواقع نصية تناسبا مع ملحاحية الحكي أوعدمها ضمن مختلف السياقات الشعرية.

إن الحكي الشعري المرتكز على صيغة جملية فعلية، يمثل الفعل المضارع ركنها التركيبي، سيكون، بناء على ما يشخصه المتن، أحد أسباب السيولة النصية التي اكتسبتها الجملة الشعرية في طورها الدرامي-التركيبي، الأمر الذي يعبر عنه تضخم مواردها اللغوية. ولربما كانت قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، وقصيدة «عبر الحائط.. في المرآة »، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة »، من بين القصائد الأقوى تجلية للمدى الذي يمكن أن تدركه السيولة النصية في نطاق المضارعة النحوية / الشعرية، بل إن الديوان الأخير تكاد تكون السيادة فيه للفعل المضارع. لذا كان من الطبيعي أن تأخذ أجزاء من هذه السيولة النصية شكل جمل شعرية ثانوية، أوتكميلية، للجمل الشعرية الدرامية-المركبة الأصلية، وذلك على منوال ما يعمل به في التصيغ الجملي للغة التداولية، ف «الجملة البسيطة في النحوالتقليدي هي الجملة التي تحتوي على عبارة واحدة، أما ما أسميه بالجملة المؤلفة فهي على نوعين: الجملة المركبة والجملة المعقدة، وليس هناك مصطلح مقبول عموما للجمل غير البسيطة. يمكن تحليل الجمل المركبة، في أعلى مستويات بنيتها، إلى عبارتين متكافئتين أوأكثر، أما الجملة المعقدة فيمكن تحليلها إلى عبارة رئيسية «والتي قد تكون بسيطة أومؤلفة»، وما لا يقل عن عبارة ثانوية واحدة»[225]. وسواء استندنا، في توصيف هذا الملمح البنائي، إلى مفهوم التركيب أوإلى مفهوم التعقيد، في معناهما الشعري بطبيعة الأمر، فالذي نلاحظه، علاوة على اعتماد أسلوب الاستئناف وأسلوب العطف، بحيث تطغى الجمل المعطوفة على قصائد ديوان «عبر الحائط.. في المرآة « بصفة خاصة، هوإما نهوض عبارتين لازمتين، شعريا، لكن الأولى متعدية إلى الثانية، سرديا، وإما التئام عبارة مكتفية، شعريا، بيد أنها لا تتورع عن أن تستقطب، إلى مدارها السردي، عبارة شعرية ثانوية أوأكثر.

هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فإن دافعية تعيين العالم ومده بتسمية شعرية مأساوية ستطرح، من بين ما ستطرحه، استثمار الجملة الشعرية الدرامية-المركبة لبعض اللواحق والفضلات النحوية، النعوت والأحوال تحديدا، وذلك في مضمار تحريها لوسائط تقوم بتخصيص تعالقات الذوات مع العالم المتخيل. وفي هذا المنحى يجدر أن نشير، على سبيل الإيضاح، إلى مثول أربعين نعتا في قصيدة «الرباعية الثانية»، وأربعة وثلاثين نعتا في قصيدة «الراقصة والدرويش»، وثلاثة وعشرين نعتا في قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة»،

225. جون لاينز : اللغة والمعنى والسياق، ترجمة : د. عباس صادق الوهاب، مراجعة : د. يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص135-136.

المنتمية ثلاثتها إلى ديوان «الطائر الخشبي». ولوشئنا المضي بالإجراء الإحصائي المحص إلى نهايته لأمكننا استخلاص أرقام دالة من الدواوين الأخرى التي تليه، فالنعوت والصفات، وليس المصادر، هي التي تحدد وجهة نظر الشاعر إلى الذوات والعالم، و«للعثور على جوهر فلسفة ما للعالم ليكن البحث عن ذلك في النعوت»[226].

بهذه الكيفية إذن ستتوطد، داخل النسيج النصي، مقومات نشاطية سردية مقتدرة تنم عن حساسية فطنة، لدى الشاعر، نحوجماليات البناء السردي، وخاصة تلك التي سنها روائيوما يعرف بتيار الوعي كما سبق أن ذكرنا. ولعل حماس هؤلاء لشعار تهجين الرواية بعناصر ومكونات فنون أخرى مغايرة، كالمسرح، والسينما، والتشكيل، والموسيقى.. سيشكل أحد عوامل انفتاح جملته الشعرية الدرامية-المركبة، في أثناء تعاظم متطلباتها التناصية وتفاحش مقتنياتها الإبداعية والمعرفية، على أساليب الحوار، والسينوغرافيا، والبناء المشهدي، وتبئير الحالات، والمونطاج، والبعد، والمساحة، والتبقيع، والتمويج، والبوليفونية.. بل وأحد عوامل تحفيزها على إعادة كتابة بعض الآثار الفنية شعريا، أي إفراغها داخل المعيارية الشعرية، ومن ذلك مسرحية «فاوست» لغوته، ورواية «الأبله» لدوستويفسكي، مصحوبتين بقصيدة «مينون يبكي ديوتيما» لهولدرلين، عبر قصيدة «عين البوم»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، ورواية «الأبله»، مرة أخرى، في رحاب قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، ولوحة «دونا إيزابيل كوبوس» للرسام الإسباني فرانسيسكودي غويا، توسطا بقصيدة «التحول»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، وسمفونية «بحيرة البجع» لتشايكوفسكي، من خلال قصيدة «الراقصة والدرويش»، من ديوان «الطائر الخشبي»، ثم سمفونية «السوناتا الرابعة عشرة» لبتهوفن، ضمن قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة»، من الديوان نفسه، كمحاولة لتكييف هذه الآثار مع المقتضيات الشعرية Adaptation poétique.

إن الخاصية التهجينية التي تسري، بشكل أوبآخر، على شطر كبير من قصائد المتن، والناتجة عن اعتساف بنائي متقصد، تحركه الرغبة في تهشيم مقولة نقاء النوع التعبيري وصفائه، لتطرح، وبشدة، في هذه التجربة الشعرية إشكالية المعيارية الشعرية، أي الحدود النوعية والمقولاتية والمؤسسية للكتابة الشعرية لأن «النوع الأدبي «مؤسسة» كما أن الكنيسة أوالجامعة أوالدولة مؤسسة»[227]، أولنقل إنه ليس «مجرد اسم، لأن العرف الجمالي الذي يشارك فيه

227. أوستين وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب، ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة : الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق 1972، ص295.

العمل يصوغ شخصيته»[228]. وعليه فهل من حقنا تمحيص شعرية الجملة الدرامية-المركبة في المتن انطلاقا من الصيغة التحديدية المبسطة للشعر، ككلام موسق يعبر عن وجدان ذات شعرية متكلمة، أم بالارتكاز على الصيغة المفتوحة التي توطدت له مع الإبداعية الحداثية الغربية فأضحى بمقتضاها ممارسة كتابية تتناضد في فضائها لغات وموارد متغايرة، وتتلاقح بداخلها أنسجة بنائية مستمدة من حقول تعبيرية تقننها ضوابطها الخاصة ؟

الواقع أننا لا نملك سوى الانحياز إلى الصيغة الثانية، أولا لكون الكتابة الأدبية، رغما من القسرية النوعية التي تلازمها، غالبا ما تضع القراءة حيال تمظهرات بنائية ونصية تعد، بالأساس، من إفراز منطق المحايثة المتعينة لهذه الكتابة بالذات، بحيث إن «حالات خارج السياق يجري استغلالها بطبيعة الحال لأغراض أكثر أهمية في الأدب»[229]. وثانيا لأن بداهة تطور سائر الفعاليات، بما فيها الكتابة الأدبية، تحثنا على القول بأن «التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تختلط أوتمزج، والقديم منها يترك أويحوّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك»[230]، بمعنى «أن النشاطية الأنواعية الجد متقدمة للنصوص الحديثة تنتهي إلى تعددية تجنيسية تصعب معها إقامة أية تصنيفات»[231]. ثم إن انتماء الشاعر إلى جيل شعري طليعي جعل من مبدأ الكتابة الشعرية المتحررة أحد أوكد اعتناقاته التصورية كان لابد وأن يجنح بجملته الشعرية، عقب الطور الغنائي-البسيط، إلى أفق بنائي ونصي من هذا القبيل. وإذا «نحن تحسسنا زمام القضية التي تتأسس عليها مرتبة التشكّل الفني أمكننا القبض على زمامها بواسطة مقولة الأجناس الأدبية، فما من محاولة في الخلق الفني اعتزمت أن تكون في عصرها «طلائعية» إلا وكان لروادها موقف ما من قوالب الأجناس الإبداعية : بعضها أوجميعها»[232].

228. نفسه، ص295.

229. جون لاينز : اللغة والمعنى والسياق، ترجمة : د. عباس صادق الوهاب، مراجعة : د. يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص220.

230. رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة : د. محمد عصفور، سلسلة «عالم المعرفة»، ع110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، ص376.

231. Jean-Marie Schaeffer : Du texte au genre, in : Théorie des genres, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1986, p. 202.

232. د. عبد السلام المسدي : في جدل الحداثة الشعرية، نموذج المفاصل، ضمن : الشعر ومتغيرات المرحلة، حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، مؤلف مشترك مع د. سلمان داود الواسطي، وعبد الواحد لؤلؤة

ولاشك أن إدمان الجملة الشعرية الدرامية-المركبة، بدءا من ديوان «الطائر الخشبي»، تقنية الإيقاع المدور، كإيقاع منفتح ذي قابلية واسعة لتطويق لغات ومحمولات من مرجعية غير شعرية، سيكون أحد أسباب اندراج هذه الجملة إلى هذا المنحى البنائي الذي يحول السياقات الشعرية إلى أفضية نصية يتقاطع فيها الروائي والمسرحي والسينمائي والتشكيلي والسمفوني.. وأيضا أحد عوامل ارتقائها إلى حيث تقوى على التنصل من انغلاقها الضميري وهيئتها النصية النووية ولبوسها الرعوي، في مسعاها إلى ملاقاة درجة كتابية عالية، وأجرأتها، بالتالي، لمفهوم ««الكتابة» «المنظور إليها دائما ككتابة / قراءة مضاعفة» التي تخترق ديناميتها النص من هذا الجانب وذاك من غير أن تكون قادرة على التوقف في الحقيقة، وبدون أن تستطيع الارتياح للإطار ««النوع»: شعر، رواية...إلخ»، ما دامت تعمد إلى تجاوزه بصفة مستمرة»[233].

فنحن «في قصائد «قارة سابعة، الرباعية الأولى والثانية» نجد أنفسنا أمام مشكلة جديدة تلك هي التشكيل بالشعر، أوالشعر بالفن البصري، والدرامي إلى حد ما...هذه المشكلة التي تفترض أن ثمة علاقة بين الشعر والفنون الأخرى قد تكون علاقة مسبقة، في زمان ومكان معينين، وقائمة في ظل نمط مركزي من الحساسية حيث تتحول جميع الخبرات والأشكال الفنية لتصب في اتجاه واحد»[234]. وإذا كان هذا الميسم يخص قصائد توجد في حوزة الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، بمعنى أنها من زمرة القصائد الأولى التي استهل بها المتن المرحلة الدرامية - المركبة، فما بالنا بالقصائد التي تتموقع في الصميم من هذه المرحلة. إن قصائد الديوان الرابع، «عبر الحائط.. في المرآة»، لا تعمق ما عدا جانب العلاقة بين الشعر والتشكيل، بل وكذلك جانب تعالقه مع فن كالمسرح، وذلك تجاوبا مع ما يسجل، في المتن، من تصاعد في الحس المأساوي، لدى الأنا الشعرية، بالعالم، ثم لأن «الموقف الدرامي هوالموقف الفني الأساسي القادر على كشف باطن الحركة، والقادر على

وفاضل ثامر، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص14.

233. Jean-Louis Houdebine : Première approche de la notion de texte, in: Tel quel, Théorie D'Ensemble, choix, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1968, p. 265-266.

234. طراد الكبيسي : شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص216-217.

رصد الصراع، وصياغته على المستوى الفني»[235]، وكيما نتحقق من هذا لنلاحظ، مثلا، كيف «يتوزع الموقف «الهاملتي» على أبيات الديوان، إنه دائما ينتظر، يترقب، يتأمل، يتردد، ينتظر فعلا، ولا يقترب من حدوده»[236]. أما بخصوص السرد فإن الشاعر «سيولي القصة في شعره مزيدا من العناية والتجويد، وإذا كان هذا الأداء يبدوسريعا يتخلل بعض قصائد «الطائر الخشبي»، مجموعته الثانية، فإنه سيكون لباب شعره في ديوانيه الأخيرين»[237]، وفي ديوان «في مثل حنوالزوبعة» الذي صدر بعدهما.

فإثر الخطوة الشعرية الواعدة التي خطتها، في هذا الاتجاه، قصيدة «قهوة العصر» في تزامن مع انسداد أفق الجملة الشعرية الغنائية-البسيطة في ديوان «نخلة الله» سيأتي ديوان «الطائر الخشبي» «عملا فنيا منسجما ومتجاوزا لتجربته السابقة بمسافة كبيرة انعكست في المعالجة وفي البناء الفني المعقد لقصائده التي اتسمت بالجرأة في البناء العروضي وفي استخدام التدوير والاهتمام بالعناصر الدرامية والحوارية والحكائية بمستوى يؤكد تمكن الشاعر من أدواته الفنية واللغوية بشكل واضح»[238]، وهوالأمر الذي سينجلي أكثر في ديوانه الثالث، «لأن «زيارة السيدة السومرية» في تقديرنا هوالامتداد الأمثل والأغزر والأوضح لقصائد «الطائر الخشبي» والمدورة منها بالذات»[239]، في حين أنه في ديوان ««عبر الحائط.. في المرآة» استطاع أن يؤكد تميز هذا الشكل كشكل من الأشكال الراقية التي بلغتها القصيدة الحديثة. القصيدة التي تتفوق فيها العناصر الدرامية على العناصر الغنائية»[240]. وإذا ما سمحنا لأنفسنا بتعيين بعض من أنضج القصائد في هذا المضمار، زيادة على

235.أحمد عز الدين : حسب الشيخ جعفر، سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية. مجلة «الأقلام»، س13، ع2، نونبر 1977، ص40.

236. نفسه، ص40.

237. د. محسن إطيمش : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص53-54.

238. فاضل ثامر : معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص234.

239. محمد الجزائري : ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص471.

240. طراد الكبيسي : الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979، ص95.

القصائد الثلاث المسماة قبل قليل، فلربما كان محط اختيارنا، تأسيسا على قراءة مقارنة، قصائد: «الإقامة على الأرض»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، و«في الحانة الدائرية»، و«الرباعية الثالثة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، و«أوراسيا»، و«عين البوم»، و«الزرقة الهامسة»، و«خيط الفجر»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، و«هي الذهبية المتسولة»، و«في مثل حنوالزوبعة»، و«حورية البحر»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة».

من خلال ما عرضناه يتبدى لنا إذن حجم النقلة البنائية والنصية التي أنجزها المتن، فلقد «ابتدأ الشكل في نخلة الله غنائيا، ريفيا، ثم لما امتدت آخيلة الشاعر، في الزمان والمكان والتجربة والتاريخ والميثولوجية وتعدد الحالات، وجدنا أن الغنائية تحولت إلى درامية، كان توزيع القصائد إلى أصوات أول الأمر هوالشائع، لكنه بدأ في تداخل الأصوات والمحاور، ثم تحولت القصيدة إلى وحدة عضوية تحمل جدل الواقع من خلال أفكارها»[241]. على أن تثميننا النقدي لهذه النقلة الملموسة سيزداد، لا محالة، عندما ندرك «أن العمل الشعري ذا الطابع الدرامي إنما هوبناء على مستويين، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها؛ فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنيا فحسب، بل نعاين كذلك -وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله- مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها»[242].

إن بروز حاجة الجملة الشعرية، في المتن، إلى شعرنة محكيات الاغترابِ، والحب، والموت، سيقودها بدافع من هذا الأمر إلى تفعيل المكون السردي في بنيتها وابتداع أوفى ما يمكن من التلوينات الإيهامية، من شخوص وأزمنة وأمكنة ووقائع وحالات.. عاملة بهذا على تحقيق تشكّل بنائي ونصي تتخطى به طرازها الغنائي-البسيط، إذ «أن الجملة الأدبية يلزم أن تكون بقدر ما هي عمليات إعادة بناء واردة، بحيث يتوجب عليها التلفظ بإرسالية، وسرد حكاية،مطالبة، في الوقت ذاته، بإظهار الديكور، وبموضعة الشخوص داخل المشهد،

241. ياسين النصير : إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص390.

242. الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص285.

مع تنوير محفزاتهم، بل ومحتم عليها أن تكون حركة وتمثلا دفعة واحدة»[243]. ومع ذلك فإن «المنطقة الحكائية ليست إلا جزءا، فلنقل نصف دائرة، من الدراما كلها»[244]، وحتى تستدرك الجملة الشعرية النصف الآخر اقتضى منها ذلك الالتفات إلى حقول المسرح، والسينما، والتشكيل، والموسيقى.. قصد الإفادة من طرائقها وأساليبها، خصوصا وأن هذه الحقول كانت قد قطعت أشواطا مهمة على صعيد التجريب الجمالي.

إلا أنها، أي الجملة الشعرية، وهي تعدد طبقاتها البنائية وتضعّف سراديبها النصية، لم تكن لتتعامى ولولبرهة، رغم ما قد يطرأ على صفاوتها الشعرية من لبس أوتشوّش، عن هويتها الإبداعية النوعية. إنها جملة شعرية تدخل في عداد الجمل الشعرية المتطرفة في خرق القاعدية المعيارية، إذ «ضمن الأفق الاحتمالي لتشييد أي خطاب ما نلحظه هوكون المسألة تتصلُ بقواعد مضافة، قواعد أكثر لا أقل. أما دليل هذا فهوأنه في بعض الملفوظات الشعرية المنزاحة عن المألوف تتم، وبسهولة، إعادة بناء القاعدة اللغوية المنتهكة: فإن لم تقع تنحيتها يحصل أن تجري مناقضتها من خلال قاعدة جديدة»[245]. وهكذا فبالموازاة من صيانة هذه الجملة لوازعها الشعري، الذي لا مراء فيه، نلقاها تسمح لنفسها بالاغتناء، بنائيا ونصيا، بما تستجلبه إوالياتها من طرائق وأساليب مصدرها حقول تعبيرية أخرى، ساعية، في أثناء تشغيلها لهذه الطرائق وتلك الأساليب لحسابها الشعري الخاص، إلى تجذير كفاءتها التعبيرية، أو، بالحري، إلى تأصيل قاعدية معيارية مستجدة على هديها تواظف سائر مكوناتها.

إننا لا ننفي «أن العمل الأدبي، شأنه شأن أي فاعلية ذات طابع انتقالي، يعتبر واقعا علاميا مركبا ومتعدد الأبعاد، ومن ثم فإن قضية هويته لا يمكنها أن تلقى جوابا أحاديا، لأن الهوية تفضل دائما متعلقة بالبعد الذي نقبض عليه داخله»[246]. وبما أن هذا البعد، في التجربة الشعرية التي تهمنا، يبقى شعريا، وذلك بجميع المقاييس، فإن المقتضى الهوياتي

243. Michael Riffaterre : La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 45.

244. نورثرب فراي : تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة : د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان 1991، ص377.

245. Tzevetan Todorov : Les genres du discours, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1978, p. 24.

246. Jean-Marie Schaeffer : Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1989, p. 80.

هوما يرجح عاملية اللغة الشعرية على عاملية غيرها من اللغات، ويفاقم أيضا من تيقظ الشاعر نحو أيّما اختلال قد يقلب هذا الرجحان، لأن «على الشاعر أن يمتلك امتلاكا تاما وشخصيا لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة لا لشيء غيرها. يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائيا ومباشرة عن قصد الشاعر، ويجب ألا تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته. إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كلّ قصدي وفريد: إذ ينبغي ألا ينعكس أي تنضيد ولا تنوع للغات أو، أسوأ من ذلك، أي تنافر ملحوظ على العمل الشعري»[247].

247. ميخائيل باختين : الخطاب الشعري والخطاب الروائي، ترجمة : محمد برادة، مجلة «الكرمل»، ع17، 1985، ص155.

المبحث الثالث

الدال الإيقاعي

الزمن الشعري.. الزمن الأسطوري

لعل مقاربة المستوى الإيقاعي في المتن بقدر ما هي انتقال إلى مستوى آخر من مستويات البناء الشعري هي، بالأساس، تموضع في لب الفاعلية الشعرية. فكون النص الشعري علامة إيقاعية في المبدأ يجعل من المكون الإيقاعي المرتكز المعياري الرئيسي في الإقرار بشعرية النص أوعدمها. وحتى في إطار قصيدة النثر، التي تتجرد من ضوابط الإيقاع الخارجي التي تلتزم بها القصيدة الموزونة، فغالبا ما يحتسب في تقييم شعريتها مدى تماسك إيقاعها الداخلي أوتفككه. وبهذا أصبح «البيت الشعري، باعتباره شكلا اتفاقيا، ذا سنن لغوي على جانب من التشدد بينما اكتسبت القصيدة نوعا من الوجود القانوني الذي لا اعتراض عليه»[248].

إن الدال الإيقاعي في أية قصيدة لهوالوجه النصي الأكثر بروزا لطاقتها التزمينية المتأصلة. ففيما تمارس الدوال اللغوية والتركيبية والمجازية والترميزية، متفاعلة مع الدال الإيقاعي، دورا إنمائيا، لا يستهان به، لبذرة الزمن الشعري في القصيدة يكون توليد هذه البذرة من شأنه هوفي المقام الأول. لذا فإن وقوفنا على إوالية هذا الدال هوأحد ممكنات القراءة للولوج إلى فرادة اللحظة الشعرية، إلى عين تجوهرها الأونطولوجي، وبالتالي إلى الصميم من كثافتها الدلالية والرمزية. فاللحظة الشعرية، وهي تمركز نبرتها الخاصة وإيصاتها الذاتي، تكون بصدد مركزة ثبوتها كلحظة تعبيرية متراصة، مندغمة، تحوز، مثلها مثل أي كينونة حقيقية أواعتبارية، على لسانها الذي به تتلفظ خبرتها التخيّلية ومقولها الرؤياوي، من غير أن تكون في

---

248. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p. 8.

حاجة إلى التعكز على نبرة ما وإيصات ما مستعارين من خارج نطاقها. «فبين الصوت وواقع ما ليس هناك ولو أدنى ارتباط، لكنه يوجد بين مختلف مستويات اللغة»[249]، أي بين عناصر تشكّل اللحظة الشعرية. إن «الشعر ميتافيزيقا فورية. عليه أن يقدم، في قصيدة قصيرة، سرا نفسيا، ورؤية للكون، أن يقدم الكائن والأشياء في آن. إن كان مجرد متابعة لزمن الحياة يكون أقل منها، لا يقدر أن يكون أكثر منها إلا في تثبيتها، إلا أن يعيش جدلية الأفراح والآلام، هنا والآن. إنه آنذاك مبدأ تزامن جوهري، حيث يحظى الكائن الأكثر تبعثرا وتفككا بوحدته»[250]، بحيث «في اللحظة الشعرية يصعد الكائن أويهبط، دون أن يقبل زمن العالم الذي يجعل من الضدين تناقضا ومن التزامن تتابعا»[251].

من انتظام العناصر الإيقاعية -الوزن، القافية، الروي، الموسيقى الداخلية الناشئة عن تجانس ألفاظ وحروف، أوعن تجاورها..-، هذا الانتظام الذي يتميز بغير قليل من الصرامة، ومن تمفصلها، أفقيا وعموديا، تتبلور الوحدات الإيقاعية - النصية المحورية في القصيدة كالبيت والمقطع، إذ باعتباره صنفا من ميتالغة متداخلة مع اللغة الشعرية فإن «الإيقاع الشعري يخضع لنظام مغاير، وبقدر ما يحقق زمن الذات فهويقطّع الخطاب»[252]. على أن تقطيع الخطاب إلى أبيات ومقاطع لا يعني تفتيت لحمة النص إلى أجزاء منفصلة، بل هوعمل تكويني، بنائي، تتعدى آثاره الحدود المرصوصة لهذه الأجزاء إلى القصيدة ككلية تلتئم داخلها الأبيات والمقاطع، لأننا لا يجب أن نغفل أن «العامل الحاسم، سواء من الزاوية التكوينية أومن الزاوية البنائية، هوالتنظيم الوزني-الإيقاعي الذي يتعلق به، حصرا، التنظيم الصوتي»[253]. فنحن نلاحظ «فعلا أن البيت يتجاوز حدود الشعر، لكنه يستثير، في الوقت نفسه، الوظيفة الشعرية»[254]، لأنه يسمح للغة الشعرية بالاشتغال، ضمن مداه الصوتي، لحسابها الخاص، بدلا من اشتغالها لصالح طرف آخر من أطراف الإرسالية اللغوية. وفي نفس الإطار «إذا كان مقاس المتوالية عبارة عن مسطرة

249. Henri Meschonnic : Pour la poétique 1, essai, Paris, le Chemin, N.R.F, Ed. Gallimard, 1970. p. 86.

250. غاستون باشلار : اللحظة الشعّرية واللحظة الميتافيزيقية، ترجمة : أدونيس، مجلة «مواقف»، ع44، شتاء 1982، ص94.

251. نفسه، ص95.

252. Roman Jakobson : Questions de poétique, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1973, p. 45.

253. Jean Molino-Joelle Tamine: Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Paris, Ed. P.U.F, 1982, p. 119.

254. Jakobson : Essais de linguistique générale, Paris, Ed. Minuit, 1963, p. 222.

لا تعثر، خارج الوظيفة الشعرية، على تطبيقها العملي في اللغة، بل في الشعر، دون سواه، تعثر على هذا التطبيق، وذلك من خلال التكرار المطرد لوحدات متساوية، هذا التكرار الذي يكتسب، بفضل زمن تسلسل التلفظ، تجربة مطابقة لتلك التي بحوزة الزمن الموسيقي»[255]، فإن «دور علائق التساوي في التسلسل، مما يتبدى بوضوح أشد في ظواهر مشفّرة كالوزن والقافية، يجب أن يقع تدبّره في نفس الوقت، منهجيا، من حيث العلائق بين العناصر المتتالية المنتمية إلى مستوى واحد، ومن حيث العلائق الآيلة إلى مستويات مختلفة. فضمن هذا المنحى تبرز قضية التوازن بين الصوت والمعنى، بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي»[256].

في مجرى التعالق بين الصوت والمعنى، هذا إن لم نقل «الإيقاع لهومعنى»[257] في المحصلة، بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، أي بين زمن الإيقاع وزمن الدلالة: الإيقاع كفاعلية تقنينية، لاجمة، والدلالة كفاعلية انفجارية، امتدادية، وما ينتج عن هذا التعالق من تشاكلات تغذيها، قطعا، العناصر اللغوية والتركيبية والتخييلية، أو، بتعبير مواز، في تضاعيف هذا التقاطب إذن، بين حد بنائي ضابط وحد بنائي ينزع نحوالإطلاقية تنهض وحدة البيت، ووحدة المقطع، انتهاء إلى وحدة القصيدة، بما هي التحقق الإيقاعي-النصي المؤيقن لهذا التقاطب، وبهذه الكيفية «تتدخل الإكراهات الإيقاعية كيما تشكل من جديد هوية، للمعنى «وللذات»، تخيّلية، إيهامية، وآخذة بزمام مسارها»[258].

وفيما يعمد النص الشعري إلى إرساء زمنه الرمزي الكثيف ارتكازا على طبيعته البنائية والنصية الخاصة، وكذلك استنادا إلى دافعيته الرؤياوية المحددة، تعكف الأسطورة، إسوة بالنص الشعري، وطبقا لإوالياتها، على بلورة زمنها الرمزي الكثيف، هي الأخرى، من حيث هوزمن استثنائي لا يماديه أي زمن كان من غير الزمنين الشعري والصوفي. وكما يعتبر الزمن الشعري عاملا مكيفا ومتكيفا، من الوجهة البنائية، ل / مع الكلام الشعري، باعتباره لغة مخصوصة، فإن الزمن الأسطوري لا يتمظهر في النص الأسطوري طبقة فوقية في الكلام الأسطوري، لكونه لغة مخصوصة هوالآخر، أومعطي منفصلا عنه، لأنه يتعذر عليه أن يستقيم عنصرا إشاريا فاعلا إذا ما تم عزله عن شبكة التلفظ الأسطوري، و«لذا يرتبط الزمن الأسطوري

---

255. Ibd., p. 221.

256. Nicolas Ruwet : Langage, musique, poésie, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1972, p. 201.

257. Henri Meschonnic : Pour la poétique 1, essai, Paris, le chemin, N.R.F, Ed. Gallimard, 1970, p. 73-74.

258. Julia Kristeva : La révolution du langage poétique, Paris, coll. Tel quel, Ed. Seuil, 1974, p. 213.

بالكلام لا باللغة، لأن الكلام هوالزمن البدئي، في حين أن اللغة هي زمن بعدي اصطلاحي واجتماعي»[259].

إن البدئية تفيد، في المقام الأسطوري، زمن النقاوة، والامتلاء، بله القداسة، وذلك قبل أن يتحول العالم إلى هجنة أونطولوجية أوإلى قشرة متبلدة. ف «الأسطورة تحكي حكاية مقدسة، تروي بتفصيل عن حدث وقع في الزمن الأصلي، زمن «البدايات» الأسطوري»[260]، ولعل هذا ما يفسر إلحاحها القوي على صيغ تعبيرية، أومسكوكات، من قبيل ««قبل خلق العالم»، أو«خلال العصور الأولى»، أوعلى أية حال «قبل وقت طويل». إلا أن القيمة الذاتية المنسوبة إلى الأسطورة تنجم عن أن هذه الأحداث، المفروض أنها حدثت في لحظة من الزمن، تؤلف أيضا بنية دائمة. وهذه البنية تتعلق، في آن واحد، بالماضي والحاضر والمستقبل»[261]، بمعنى «أن الأسطورة تقوم دائما بإعادة تحيين الزمن الهائل، وتعمل على جعل المستمع يندرج إلى صعيد فوق -إنساني وفوق- تاريخي يتيح له، من بين أمور أخرى، الاقتراب من واقع يستحيل إدراكه على صعيد الوجود الفردي الدنيوي»[262].

نخلص، من هذا الضوء، إلى القول إن الظفر بالزمن الرمزي المكثف في تجربة شعرية كهذه، تصدر عن خلفية أسطورية شديدة التنفذ، هونوع من الظفر بالصيغة التفاعلية للزمن الشعري والزمن الأسطوري، كزمنين متكافئين، من حيث القيمة العلامية، وأيضا بالمنحى الذي سلكته الجملة الشعرية، في المتن، ضمن سعيها إلى استيلاد متواليات من الترهينات الشعرية / الأسطورية التي من سداها سوف ينتسج زمن رؤياوي كلي يبقى مدينا في تخلقه إلى النسغين: الشعري والأسطوري.

هكذا وحتى نكون منسجمين مع المقتضى التركيبي للجملتين الشعريتين الموصوفتين خلال المبحث الثاني، الغنائية-البسيطة والدرامية-المركبة، يلزم أن نوضح، مقدما، أن التفضية التركيبية المثناة، في المتن، سيكون لها مساس بالتفضية الإيقاعية في رحابه. ومثلما تناوبت منسقيتان اثنتان على التلفظ الشعري يمكن الحديث كذلك عن نمطين إيقاعيين مواظفين

259. د. أمينة غصن : كونية الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع13، يونيو-يوليوز 1981، ص94.

260. Mircea Eliade : Aspects du mythe, Paris. Ed. Gallimard, 1963, p. 15.

261. كلود ليفي- ستروس : الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة : د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977، ص247.

262. Mircea Eliade : Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 76-77.

يتوزعان، بتفاوت، قصائد المتن، وهما: نمط الإيقاع التفعيلي الخطي، ونمط الإيقاع التفعيلي المدور.

فالنمط الأول يستغرق مجموع قصائد ديوان «نخلة الله» ويمتد أيضا إلى بعض قصائد ديوان «الطائر الخشبي»، كـ «الراقصة والدرويش»، و«السوناتا الرابعة عشرة»، و«الكنز»، و«الملكة والمتسول»، و«ليلية»، و«الطائر الخشبي»، و«مرثية كتبت في مقهى». لكن من داخل هذا الديوان بالذات سيشرع النمط الثاني في المواظفة الجزئية، عبر قصائد «ممثل واحد في قاعة فارغة»، و«الدخان»، و«الطائر المرمري»، مقتسما فضاءها الإيقاعي مع النمط الأول ومدورا إياها تدويرا جزئيا، وذلك في مقابل استئثاره، إيقاعيا، بقصائد «قارة سابعة»، و«الرباعية الأولى»، و«الرباعية الثانية»، لتكون هذه التدرجات منطلق النمط الثاني إلى الهيمنة التامة على سائر قصائد ديواني «زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، أما الديوان الخامس، «في مثل حنوالزوبعة»، فسيعود فيه النمطان إلى التعايش مرة ثانية. وإذا كان النمط الأول قد استفرد، داخله، بقصيدة «سقط الجروف»، مثلا، فإن النمط الثاني سيستقطب قصيدة «عاثر الضباب»، وهكذا دواليك، فيما عدا قصيدة واحدة، هي «حورية البحر»، التي اختار لها الشاعر إيقاعا تفعيليا قائما على نوع من التداعي العروضي، بحيث تتداخل في مبناها الإيقاعي تفعيلات من أوزان متباينة، الشيء الذي يجعلها غير قابلة للانتظام في نطاق وزن عروضي محدد.

وإن كان هناك من ملحظ أوّلي يمكن إبداؤه في شأن التوزع الإيقاعي الثنائي لقصائد المتن فهوارتفاع عدد القصائد المدورة مقارنة مع مثيلاتها التي انتدب لها النمط الإيقاعي الأول، وهي مسألة طبيعية في هذا الموقف ما دامت تقنية التدوير الإيقاعي بمثابة العصب الأساسي في تجربة حسب الشيخ جعفر الشعرية، بل إنه سيلعب دورا إبداعيا مثمرا فيما يخص تطوير هذه التقنية، وتجويدها، وترسيمها في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة، وفي هذا الباب «لابد من الاعتراف بأنه رغم أن هناك شعراء سبقوا حسبا في كتابة التدوير، والقصيدة المدورة، وبعضهم زامنوه، إلا أن تأصيل هذه التجربة حديثا، وجعلها قوة مؤثرة، يعود الفضل فيه إلى حسب. فمعظم الشعراء الذين كتبوا قصائد مدورة، تدويرا كليا أومقطعيا، أخذوا عنه، واحتذوا تجربته، تقليدا أواستلهاما»[263].

وبغاية تجلية هذا التوزع الإيقاعي لنقتطع من الديوان الأول النموذج الشعري التالي:

263. طراد الكبيسي : الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979، ص93.

- يا نخلة في الريح، كان يشد أعيننا انتظار
مترقبين مدى النهار
ونعدّ ما يصفر، في وهج الظهيرة، من ثمار
فإذا تهدلت الشموس عليك أمطرت السماء
تمرا توهج، ملء أيدينا الصغيرة، كالشموع
فإذا أتيت فأي شيء ظل منك ؟ وأي شيء ظل مني ؟
شاب الصغار وشابت الدنيا اللعوبة، غير أني
يا نخلة في الريح، كنت أقول: يا قلبي الولوع..
فإذا أتيت فأي شيء ظل منك ؟ وأي شيء في الجذوع ![264]

إن هذا المقطع يحيلنا، بناء على مواصفاته التركيبية، على القيم البنائية والنصية للجملة الشعرية الغنائية-البسيطة، ولهذا فأن نستقرئ آليته الإيقاعية معناه تمحيص أوجه الملاءمة بين المسافة التركيبية والدلالية والتخيلية، والرؤياوية لزوما، لجملة شعرية من هذا النوع، وبين مسافتها الإيقاعية الناجزة. فالقصيدة، المجتزأ منها بالمقطع المثبت، قائمة، وزنيا، على بحر الكامل «متفاعلن»، أي على تفعيلة ذات مدة زمنية طويلة، نسبيا، استحصلتها من تركيبتها المقطعية / الزمنية: سبب ثقيل «مت»، ووتد مفروق «فاع»، وسبب خفيف «لن». ولا مراء في أن امتطاء القصيدة لتفعيلة كهذه يكشف عن الوجهة المفارقية التي يصطنعها العنصر العروضي في إحقاق ملاءمته البنائية والنصية لجملة شعرية غنائية-بسيطة من سماتها القصر والتكوم لكنها تتهيأ، في ذات الوقت، لاتخاذ هيئة ممطوطة في غضون تبنينها الدرامي-المركب. فالوزن يمارس هنا أداء مزدوجا، إذ على قدر سماح التفعيلة للملفوظ الشعري بتمددات، متصلة ومتقطعة، داخل السطر[265] الشعري الواحد فإن القافية سرعان ما تنهض، عند نهايته، كحد بنائي ونصي يغتال الإمكانية التمددية لهذا الملفوظ ويلزمه بمعاودة التشكّل انطلاقا من بداية السطر الموالي، الشيء الذي يضحي معه مقاس السطر / الجملة الشعرية رهينا بانفراج أوتقلص المسافة الفاصلة بين بدايته / بدايتها وبين نقطة تموقع القافية.

فعلا «إن هذا التنويع في طول الأسطر وقصرها إنما فرضته البنية الموسيقية العضوية

264. نخلة الله، «نخلة الله»، أ. ش. ص60.

265. خلال الصفحات القليلة الفائتة تعمدنا استعمال كلمة «البيت» لأن الإطار التنظيري الذي كنا نتحدث ضمنه استدعى منا تناول هذه الوحدة في ماهيتها الإطلاقية المفتوحة. أما وقد انتقلنا الآن إلى سياق شعري مدقق، هو سياق قصيدة التفعيلة، فمن الأنسب أن نستعمل كلمة «السطر» نظرا لانسجام ماهيتها المحددة مع بنية هذه القصيدة ومع طبيعة معماريتها.

للقصيدة الجديدة»[266]، وهذا ما يوضح تراوح الأسطر، ليس في هذه القصيدة فقط بل وفي مجمل قصائد الديوان الأول، بين التمدد النسبي والانكماش التام، سوى أن ما هو خليق بالاهتمام، خارج التأويل النظري لهذه الظاهرة، وقبل أي اعتبار آخر، هو أن ينزع العنصر العروضي إلى جرّ / مجاراة الأسطر / الجمل الشعرية، في القصيدة، إلى / في تهيؤات بنائية ونصية متطاولة، زمنيا، ثم يقوم ببث قواف لن تلبث أن تقرر في شأن مسافة البياض المتبقية إلى متمّ الصفحة، بعد أن تكون قد حسمت في أي تعالق عمودي محتمل بين هذه الأسطر / الجمل الشعرية وبين ما يعقبها من أسطر / جمل شعرية. ف «البياض يعتبر العلامة الخطية للوقفة أو الصمت. إنه علامة طبيعية مع ذلك، لأن غياب الحروف عادة ما يشير إلى انتفاء الصوت»[267]، هذا دون أن نغفل تصاديات القوافي الداخلية وتشويشها علىٰ أي استرسال بنائي ونصي قد تيسره تفعيلة «متفاعلن»، مما يردف وقفات أخرى ضمنية.

إن القافية لا يمكن عدها، بأي حال من الأحوال، فضلة بنائية ليس إلا، بل العكس، لأن شكلها، وزمنها المقطعي.. تموضعها في نهاية السطر أو بداخله، وأيضا التقيد الصارم بها أو التخفف المرن من ضغطها.. كلها مسائل تلقى إجرائيتها البنائية والنصية الثابتة، في النطاق الشعري، شأنها شأن الموارد الإيقاعية الأخرى. وتبعا لهذا في مكنتنا أن نقول «إن ظاهرة البنية في البيت هي على الدوام، وفي نهاية التحليل، ظاهرة متصلة بالمعنى، وهذا يبرز في مثال القافية بصفة خاصة»[268]، ذلك «أن للقافية معنى وهي بهذا عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري»[269].

فالتقفية في النموذج الشعري، التمثيلي، مطبوعة بالتوارد الحاد «انتظار / النهار / ثمار»، «منّي / أني»، أما في أفضل الأحوال فإننا نجد القافية تتنازل، مؤقتا، عن سطرين شعريين تتولاهما قافية أخرى مغايرة، ريثما تأخذ برقاب سطرين شعريين يأتيان بعدهما مباشرة. وهو ما نعاينه في «الشموع / الولوع / الجذوع». هذا من جانب، ومن جانب ثان لنلاحظ كيف تتأسس، على مستوى أفقية القصيدة، ضروب من التواشجات التقفوية الدالة: بين «تهدلت»

266. الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص104.

267. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p. 55.

268. Youri Lotman : La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 181.

269. أوستين وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب، ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة : الدكتور حسام الخطيب المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق 1972، ص208.

و«أمطرت»، في السطر الرابع. بين «فأيّ» و«أيّ»، «شيء» و«شيء»، «ظل» و«ظل»، في السطر السادس. بين «يا» و«يا»، في السطر الثامن. بين «فأيّ» و«أيّ»، «شيء» و«شيء»، في السطر الأخير. وعلى مستوى عموديتها بين «يا»، في السطر الأول، و«ما»، في السطر الثالث، و«يا»، المتكررة مرتين في السطر الثامن. بين «نخلة»، في السطر الأول، و«نخلة»، في السطر الثامن. بين «في»، بالسطر الأول، و«في»، بالسطر الثالث، و«مني»، بالسطر السادس، و«أني»، بالسطر السابع، و«في»، بالسطر الثامن، و«في»، بالسطر الأخير. بين «الريح»، في السطر الأول، و«الريح»، في السطر الثامن. بين «يشد»، في السطر الأول، و«نعدّ»، في السطر الثالث. بين «أعيننا»، في السطر الأول، و«أيدينا»، في السطر الخامس، و«الدنيا»، في السطر السابع. بين «وهج»، في السطر الثالث، و«توهج»، في السطر الخامس، بصرف النظر عما يشوب المفردتين من إقواء بسبب تغاير حركة الروي لأننا نفترضهما متناغمتين تقفويا. بين «الظهيرة»، في السطر الثالث، و«الصغيرة»، في السطر الخامس. بين «فإذا»، في السطر الرابع، و«فإذا»، في السطرين، الخامس والأخير. بين «تهدلت» و«أمطرت»، في السطر الرابع، و«شابت»، في السطر السابع. بين «عليك»، في السطر الرابع، و«منك»، في السطر السادس، و«منك»، في السطر الأخير. بين «أتيت»، في السطر السادس، و«أتيت»، في السطر الأخير. بين «فأيّ» و«أيّ»، في السطر السادس، و«فأيّ» و«أيّ»، في السطر الأخير. بين «شيء»، المتكررة مرتين في السطر السادس، و«شيء»، المثناة بدورها في السطر الأخير. بين «ظل»، المتكررة مرتين في السطر السادس، و«ظل»، في السطر الأخير. بين «منك»، في السطر السادس، و«منك»، في السطر الأخير.

هذا علاوة، طبعا، على التجاوبات التقفوية القائمة، عموديا دائما، بين «انتظار»، و«النهار»، و«ثمار»، و«الصغار»، في الأسطر، بالتتابع، الأول، والثاني، والثالث، والسابع، وأيضا بين«فأيّ شيء» و«وأيّ شيء»، المتجاورتين في السطر السادس، و«فأيّ شيء» و«وأيّ شيء»، المتعاقبتين في السطر الأخير. بين «أيّ شيء ظل»، المثناة في السطر السادس، و«أيّ شيء ظل»، في السطر الأخير، وبين، في حالة التوسيع، بين «فأيّ شيء ظل منك ؟» و«وأيّ شيء»، في وضعية تكامل يتيحها معطى المجاورة في نطاق السطر السادس، و«فأيّ شيء ظل منك ؟» و«وأيّ شيء»، في وضعية التضافر النصي المتعينة في السطر الأخير. وفي نفس المنحى لابد وأن نراعي ما تبثه العودوية، شبه المنتظمة، لحرف الواو، الذي هووحدة صرفية نووية Morphème، عبر الأسطر، بالتتالي، الثالث، والسادس، والسابع، والتاسع، من تداعيات صوتية متكافئة يمكن احتسابها كأحد ألوان المحايثة التقفوية.

وعلى ما للتكرار، سيان تعلق الأمر بحروف أوبكلمات أوبعبارات أوبفقرات أوبمقاطع أوبجمل شعرية كبرى، من مفاعيل بنائية ونصية متعددة الأوجه، وأيّا ما كان دوره في الإشباع

الإيقاعي للقصائد، بحيث «على قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل»[270]، فإن ما يأخذ ببالنا، في هذا السياق بالضبط، هوأن التكرار، منظورا إليه كفاعلية تقفوية، إن كان يسهم في لحم البناء التركيبي والدلالي والتخيّلي لجملة شعرية ذات هوية غنائية - بسيطة، إذ يتلامح من قبيل العنصر البنائي والنصي الذي تستوجبه عضويتها، فهويبدو، إذا ما نظرنا إليه على ضوء الإمكانات التزمينية التي تحبل بها تفعيلة «متفاعلن»، عامل تعويق لجريان الزمن الشعري / الأسطوري واندفاقه، لأنه بإثنائه التلفظ الشعري عن اجتراح تصييغات جديدة وصرفه، بالتالي، عن الخطوبالقصيدة خطوة، أوخطوات، أخرى بنائية ونصية إضافية، فإنما هويعمل، منحازا، في العمق، إلى لاوعي التجربة الشعرية، على إبطاء انتقال الجملة الشعرية إلى مرتبة بنائية ونصية أكثر سيولة واستطالة، بمعنى تثبيت اللحظة الشعرية عند نقطة التجوهر الرؤياوي، للأنا الشعرية، في زمن «إيدن» السومرية، أوعلى الأصح في صلب المعنى الفردوسي للعالم.

إن قلق الزمن الشعري / الأسطوري، بما أنه يستصدي، كما أوضحنا، قلق العاملية العروضية ومفارقيتها، سوف لن يتأخر، جراء تفاقمه، عن الزج بالجملة الشعرية، في المتن، في انفراجات زمنية تستقيم وبداية تزحزح التعبير الشعري عن المشترط الغنائي-البسيط، انفراجات تسفر عن نفسها كمعادل لشروع الأنا الشعرية في تحسس انفصالها الكياني عن زمن «إيدن» السومرية، وقرب انخراطها في زمن سفلي. وفي هذا المضمار يجوز اعتبار تقليب الشاعر لإمكانية المزاوجة بين تفعيلتين، من وزنين إيقاعيين، داخل قصيدة واحدة محاولة لاستكشاف قدر من النجاعة الإيقاعية لجملة شعرية أخذ يظهر عليها التبرم، بنائيا ونصيا، ورؤياويا بالضرورة، من أحادية التفعيلة، وهوالملمح الذي يعن لنا جليا في أكثر من قصيدة، من بينها هذه التي نجتزئ منها بالأسطر الآتية :

- «قرأنا وجهك المهجور في الحفر
قرأنا وجهك المحفور في صخر الفؤاد الجائع العاري
وأمسكت الأصابع والشفاه بجرفك الهاري،
وأرعدت الذرى في القاع، وانحدر الهشيم بكل منحدر
وبين توهج النيران تفتح طرفها زهره
فأهتف : زهرتي..
وتلف وجهي غيمة ثره.»
يا فتى، بالله، خبّر كيف جاء

270. الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة 1978، ص246.

طائر الموت إلى عينيك مثقوب الجبين ؟
سقطت طيارة من ورق أخضر في خندق طين،
سقط النارنج،
والجمر الذي أحرقه جمر الحنين
أبدا يلتف كالخيط على الجذر المضاء.[271]

فهذا النموذج يتناوب عليه وزنان إيقاعيان هما المتقارب والرمل، أي تفعيلة «فعولن» وتفعيلة «فاعلاتن». وما يستحق الإشارة في هذا الإطار هوكون الجملة الشعرية، التي تجد تموينها الإيقاعي في توليفة مقطعية متكاملة تتراوح بين الطول والقصر، الانغلاق والانفتاح، سوف تعثر، هذه المرة، على وسيلة تغالب بها، نسبيا، التنفذ البنائي والنصي للقافية، وتمدد بها، في ذات الآونة، مسافة الزمن الشعري / الأسطوري. على أن هذا المسلك، نقصد التضعيف الإيقاعي، سيتطور صعدا مع تعقد الجملة الشعرية في المتن، وعلى سبيل التمثيل ففي قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، وهي قصيدة درامية - مركبة، يحضر صوتان: صوت الأنا الشعرية وصوت إينانا، هذا الأخير الذي تستعيره منها كذلك رموز أنثوية أخرى. وفي الوقت الذي ينصب فيه الصوت الأول في المدى الزمني لتفعيلة «مستفعلن»، أي داخل بحر الرجز، نلفي الصوت الثاني نازعا صوب المدى الزمني الذي تسطره كل من تفعيلة «مستفعلن»، الآيلة دائما إلى بحر الرجز، وتفعيلة «فاعلاتن»، أي ضمن بحر الرمل، الأمر الذي يستفاد منه حيازة الصوت الثاني لمدى زمني مضاعف، أرحب، وأهم من هذا إدلاف الصوتين الشعريين، مجتمعين، والتلفظ الشعري، متضمنا، إلى مدى زمني، شعري / أسطوري، أكثر انفتاحا.

كذا ستشكّل هذه الخطوة الإيقاعية المتقدمة، نعني المزاوجة بين وزنين إيقاعيين، عتبة التجربة الشعرية إلى مدار الإيقاع التفعيلي المدور، وبتعبير آخر إلى رحابة زمنية تبقي، ولوأنها ستتخذ منحنى انحداريا، متلولبا، من مضارعته الرمزية لسفول الوجهة الرؤياوية التي ستتبعها الأنا الشعرية في بحثها المأساوي عن إينانا، الإمكانية التزمينية الأنسب لجملة شعرية مرشحة لمحايثة بنائية ونصية على درجة من الاعتناف والجذرية.

ومثلما «كانت قصيدة أدونيس «هذا هواسمي» نقلة واضحة في البناء الإيقاعي للقصيدة العربية الحديثة»[272]، بحيث سيحالفها السداد في تصييغ ما يحق نعته بالجملة الشعرية

271. جذور الريح، «نخلة الله»، أ. ش، ص33-34.

272. د. علي جعفر العلاق : حدود البيت.. فضاء التدوير، مجلة «الأقلام»، س22، ع11-12، نونبر- دجنبر 1987، ص104.

الاستغراقية، ستتوفق، أيضا، قصيدة «قارة سابعة» لحسب الشيخ جعفر في تشييد جملة شعرية من نفس العيار، «وهي الجملة التي تستغرق القصيدة كلها إيقاعيا فلا يبقى ثمة مجال لمساهمة أيّ من السطر الشعري ولا الجملتين القصيرة والطويلة. وقد وقع الانتقال إليها في الشعر العربي الحديث بعد أن أثبتت الجملتان القصيرة والطويلة جدارتهما منذ أوائل السبعينات وسميت بالقصيدة المدورة، وقد نضجت وأخذت شكلها النهائي على يد الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر»[273].

فهذه القصيدة التدشينية، ولنتمعن بالمناسبة في رمزية عنوانها، ستكون المنفذ الذي ستمر منه تجربة الشاعر إلى أفق جمالي خصب، ومكلف في آن، لأنه يستدعي مقدرات لغوية وتوليفية فائقة، ويفترض، كذلك، ثقافة عروضية رصينة، وهي مزايا توافرت لديه بكل تأكيد، الشيء الذي جنبه الوقوع في العديد من المنزلقات البنائية التي سقط فيها غيره، ومكنه، في نفس الوقت، من دمغ تقنية التدوير الإيقاعي[274] بدمغته الشخصية ليصبح نسيج وحده في هذا

273. أحمد المعداوي : البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، مجلة «الوحدة»، س7، ع82-83، يوليوز- غشت 1991، ص72.

274. بصدد تقنية التدوير فمما هومعلوم أنها واحدة من الجبهات التي انضوت إليها ثلة من الشعراء العرب المعاصرين، من بينهم بعض شعراء جيل الستينات العراقي، ضمن حرب، لا هوادة فيها، ضد الأصولية الشعرية التي يدافع عنها كتاب «قضايا الشعر المعاصر» لنازك الملائكة، ذلك أن هذه الأخيرة لم تصادر حق هؤلاء في تدوير القصائد، بل ورفضت أيضا الكتابة الشعرية على قاعدة تفعيلات البحور المركبة أوالمزيجة، واستعمال تفعيلة «مستفعلات»، من بحر الرجز، هذا ناهينا عن معارضتها الشديدة لقصيدة النثر. وإذا ما تمت تنحية الإرهاصات الأولى لتقنية التدوير، من مثال ما هوموجود في الشعر المرسل الذي كتبه كل من علي أحمد باكثير، ومحمد فريد أبي حديد، وكذلك المحاولات المحدودة المنسوبة إلى كل من يوسف الخطيب، وخليل خوري، وجورج غانم، ويوسف الخال، في إطار الشعر الجديد، فلعله بإمكاننا الارتكان إلى قصيدتين تستحقان، فعلا، التمثيل بهما في هذا المجال، إن من حيث الاستيعاب السليم لأسلوب التدوير أومن جهة الاقتدار على حمل أعبائه البنائية والنصية، ونعني بهما قصيدة «هذا هواسمي» لأدونيس، التي ظهرت في يونيو1969، بمجلة «الشعر69»، وقصيدة « قارة سابعة» لحسب الشيخ جعفر، التي ظهرت في نونبر 1969، بمجلة «الكلمة»، أي بفارق زمني ضئيل، إذ كانت لهما آثار قوية على جانب كبير من القصائد المدورة في الشعر العربي المعاصر. وحسبنا أن نشير، على سبيل التدليل، إلى أن قصيدة مدورة، ناجحة، مثل «أولد وأحترق بحبي» لعبد الوهاب البياتي، وأخرى مدورة، بكفاءة لا تنكر، كـ«البحث عن خان أيوب الميدان بدمشق» لسعدي يوسف، تحملان سوية، ما في ذلك ارتياب، بصمات واضحة من طريقة حسب الشيخ جعفر في تدوير قصائده، لأنه بالرغم من «أن بعض شعراء جيل الرواد ـكالبياتي ـ أوالجيل الثاني ـكسعدي يوسفـ قد قدم قصائد مدورة إلا أن هذا لم يحدث قبل عام 1968».

ـ د. محسن إطيمش : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص328.

وإذن، وفيما يهم هذه الجمالية الإيقاعية على صعيد الشعر العربي المعاصر، يمكننا القول بأن «أمثلة مبكرة من ذلك توجد لدى حسب الشيخ جعفر كما توجد [بعد ذلك] عند أدونيس. ليس المهم من حاز قصب السبق في «اختراع» القصيدة المدورة، فنحن لم نسترح بعد من الجدل حول من بدأ شعر التفعيلة : نازك أم بدر.

المضمار، بل وليشكّل، بمفرده، مدرسة قائمة الذات في الشعر العربي المعاصر ترخي بظلالها

المهم في المسألة في نظري طبيعة هذا التطور في الشكل».
ـ د. عبد الواحد لؤلؤة : حول الأشكال الشعرية الجديدة، ضمن : الشعر ومتغيرات المرحلة، حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، مؤلف مشترك مع د. عبد السلام المسدي، ود. سلمان داود الواسطي، وفاضل ثامر، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص118.

وعلى ما في هذا الاستنتاج من وجاهة فإن التدقيق في شأن انعطافة عميقة، في حجم التدوير الإيقاعي، عرفها الشعر العربي المعاصر يبدوأمرا مستحبا إن لم يكن مستوجبا، لأن أدونيس كان هوالسباق من حيث النشر، كما ذكرنا، إلى هذه الجمالية. أما على صعيد الشعر العراقي المعاصر فلا جدال في أن «أبرز الشعراء الذين أصّلوا وكرّسوا هذه الظاهرة هوحسب الشيخ جعفر الذي بلغ نتاجه فيها نصف مجموع القصائد التامة التدوير في الشعر العراقي كله. وقد لا نكون بعيدين عن الصواب حين نقول، أيضا، إن حسب الشيخ جعفر، إضافة إلى القيمة الكمية التي قدمها للقصيدة المدورة، هومن أوائل الشعراء العراقيين، إن لم يكن أولهم، الذين التفتوا إلى هذا النمط من الموسيقى الشعرية».
ـ د. محسن إطيمش : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص328.

لقد كان من أولى أولويات الحداثة الشعرية العربية البحث، وباستمرار، عن بدائل إيقاعية تكون في مستوى التطورات الجمالية والمعرفية والرؤياوية المتلاحقة، التي كانت لا تني تلح على بنية النص الشعري العربي المعاصر بسبب تجذر الوعي الإبداعي لأبرز الفاعلين في حقل التحديث الشعري، وأيضا لكون القالب الجديد، التفعيلي، للكتابة الشعرية العربية صار «مفتوحا للتداعي المنتظم وغيره، ولاحتمالات كثيرة تغني الشكل من دون حصر محدد».
ـ د. عمران خضير حميد الكبيسي : أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر، مجلة «الأقلام»، س25، ع1، يناير 1990، ص27.

هكذا «وإذ نقضت الحداثة مبدأ البيت تمردت على النمطية الإيقاعية في سياجها المعهود ففتحت لنفسها فضاء نغميا لم تكن تعرفه موسيقى الشعر الكلاسيكي، ولكنها وضعت نفسها في واجهة من التحدي : كيف يبتكر الشاعر نموذجه الإبداعي عبر حدود فضائية مطلقة وكيف ينحت من حرية التركيب اللغوي معمارا إيقاعيا يوفر للشعر نغمته التي ليس له هوية إلا بها».
ـ د. عبد السلام المسدي : في جدل الحداثة الشعرية، نموذج المفاصل، ضمن : الشعر ومتغيرات المرحلة، حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، مؤلف مشترك مع د. سلمان داود الواسطي، ود. عبد الواحد لؤلؤة، وفاضل ثامر، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص23.

على أن الأمر سوف لن يتوقف عند حد نقض مبدأ البيت، الذي أرست له الشعرية العربية القديمة معياريته القاعدية الصارمة، بل سيلجأ الشعراء العرب المعاصرون «إلى وسيلة أخرى رأوها في الأشعار الغربية المعاصرة، وهي تحطيم وحدة البيت بعد أن ألغوا انقسام البيت إلى شطرين متساويين متناظرين. وتحطيم وحدة البيت يكون بربطه بالبيت التالي ربطا معنويا قويا، بحيث يحمل القارئ على ألا يقف بصوته على آخر البيت، بل يستمر في القراءة واصلا به البيت الذي يليه».
ـ الدكتور محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، القاهرة 1971، ص277.

غير «أن بعضهم لم يكتف بهذا بل جرب الربط اللفظي بين البيتين، وهي وسيلة تعلموها من الأشعار الغربية المعاصرة، التي تفتن فنونا عديدة في القضاء على وحدة البيت وتعليق الأبيات بعضها ببعض، فتفصل بين فعل الكينونة وخبره، بل بين جزئيه إذا تكوّن من جزئين، وتفصل بين حرف الجر ومجروره «إذا استعملنا التعبير العربي» وبين أداة التعريف والمعرّف، بل تشطر أحيانا الكلمة شطرين تضع منها شطرا في آخر البيت وشطرا في أول البيت الذي يليه. وهم أيضا يشطرون التفعيلة بنفس الطريقة».
ـ نفسه، ص278.

على أكثر من اسم ومن تيار، في العراق وفي باقي الأقطار العربية. فـ «لقد كتب هذا الشاعر المترع بالحزن والشفافية قصائد بالغة الرهافة مثل: الرباعية الأولى، الرباعية الثانية، قارة سابعة، هبوط أورفيوس، إطار الصورة المتناثرة، هبوط أبي نواس، والرباعية الثالثة. ولعل هذه القصائد تمثل مديات مدهشة، في نضجها الرؤيوي والتشكيلي والإيقاعي معا»[275].

إن قصيدة «هبوط أورفيوس »، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، مثلا، «تكوّن وحدة نفس انفعالي واحد، وإن كتبت في أكثر من سطر. فنحن لا نستطيع أن نستخرج من مجموع هذه الأسطر بيتا شعريا بالمفهوم التقليدي ولا حتى جملة شعرية منفصلة، وإنما نحاول أن نتصور في عملية المعايشة التي نقوم بها عند تلقينا لكل موجة من هذه الموجات أن نقرأها في نفس واحد»[276]، وهذا ما ينطبق على جميع قصائده المدورة، إذ لا تقنع الجملة الشعرية، في رحابها، بمجرد التشظي عبر دورات نغمية متواتر توالدها، بل تصر على التسيّج، عضويا، بسائر الكتلة الإيقاعية المتحصلة من توالد الدورات، ومن ثم «لم تلبث هذه الدورات النغمية أن اتسعت لتكون موجة شعرية أكبر وأوسع»[277].

وإذا جاز لنا اعتبار القصائد المدورة التي يضمها ديوان «الطائر الخشبي»، لونا من التمرس بهذه التقنية والاستئناس بدواليبها، فإن الديوانين اللاحقين يمثلان كليهما، بحق، تتويجا راقيا للقصيدة المدورة في مساره الشعري، إذ «طور حسب تجربته في القصيدة المدورة، في ديوانيه «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط.. في المرآة» حيث غدت القصيدة مدورة تدويرا كاملا -عروضيا- وبخصائص فنية جديدة»[278]، بمعنى أنه لم يعد «يكتفي بكتابة مقطع مدور أوأكثر في القصيدة كما يفعل أدونيس، أوصلاح عبد الصبور، أوسامي مهدي في بعض نصوصهم الشعرية، أوكما يفعل حميد سعيد في الكثير من قصائده دون أن يرتبها ترتيبا مدورا «...» إن ما يفعله حسب هواللجوء، غالبا، إلى تحويل التدوير إلى «شكل» يحتضن القصيدة كلها»[279].

275. د. علي جعفر العلاق : حدود البيت.. فضاء التدوير، مجلة «الأقلام»، س22، ع11-12، نونبر- دجنبر 1987، ص104-105.

276. الدكتور السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، بيروت 1984، ص206-207.

277. نفسه، ص206.

278. طراد الكبيسي : الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979، ص92.

279. د. علي جعفر العلاق : حدود البيت.. فضاء التدوير، مجلة «الأقلام»، س22، ع11-12، نونبر- دجنبر 1987، ص105.

ولأن الاستغراق يمت بصلة إلى الطول فلا حاجة بنا َهنا إلى اشتقاق جملة شعرية تكون متجاوزة لما أسميناه جملة شعرية درامية-مركبة، فالطول، أو، إن شئنا، الاستغراق، هوأحد طوابعها البنائية والنصية الضاربة. إنها قد تؤم فقرة، أومقطعا، أوقصيدة بأتمّها، لكن طولها يجب أن يرفق ضرورة، عند أية مقايسة بينها وبين ما اعتبرناه جملة شعرية غنائية - بسيطة، بباقي الخواص الأسلوبية التي تنفرد بها. ولكونها جملة شعرية معقدة فقد كان طبيعيا أن تستكين، في الحالة الشعرية التي نحن بصدد توصيفها، إلى إطار إيقاعي معقد، هوالآخر، يلائم دراميتها-مركبيتها، «ذلك أن التدوير في القصيدة محاولة [استاتيكية] اقتضتها تجربة ذات طبيعة درامية»[280]. وإنه لجدير بنا أن نتوقف قليلا عند نموذجين شعريين لنا الثقة، إجرائيا، في جدارتهما التمثيلية لهذا المنحى الجمالي الذي انتحاه جزء غير هين من قصائد المتن :

- أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقفها، أرتدي
معطفي وأغادر غرفتي. البهو منطفئ والخفيرة
تنصحني أن أغطي رأسي خوفا من البرد،
أشكرها مسرعا، أتوقف عبر الحديقة،
أسمع خطوا بطيئا ومقتربا، أتبينها
في الضباب الخريفي، منذ أسابيع أرقب
نزهتها عبر نافذتي، وجهها مثلما كان
يوقفني غامض الهمس في صورة المتحف،
الريح ساكنة، والحديقة تصغي:

«إذن جئت،
فلنتجول قليلا، ولكنني
في الحديقة منذ أسابيع
أرقب مصباحك المتوهج
دون
المصابيح، أم كنت تجهل
موعدنا المتكرر ؟»
أعرف موعدنا، غير أني
أخشى اختفاءك، أكره

280. طراد الكبيسي : الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979، ص94.

أن يتبدد وجهك في
الضوء !
«مهلك، هذي يدي في
أصابعك المستريبة تخفق
دافئة، دعك من شكك
المتسائل»
ممشى الحديقة يغمره الورق اليابس،
الخطوات البطيئة خافتة، وجهها اللهب
المتراجف في الهيكل المرمري، اقتربنا من
الباب، أذكر وجه الخفيرة منذهلا وهي
ترمق هيئتها، في المتاحف يوضع هذا
الدمقس المموّج والزينة الأثرية، في
الغرفة انحل عنها الدمقس المموّج وانحدر
الشعر المتكوم[281].

- ألمّ الغبار القديم، ألمّ الصدى عن تصاوير
وجهي، الليالي هوادج فارغة والجواري
لهن الأراجيح والظل، ينظرن لي باشتهاء
ويغزلن وجهي خيوطا تبعثرها الريح، تلقي
بها في مقاهي الدخان وحاناته، كل فجر
بعيني هاتين أبصر وجهي قشورا وأوراق
خس يلمونها عن موائد بار، ويلقى بها في
البراميل، وجهي الجرائد تكنس، وجهي
اصطفته المليكة، أجلستها، ذات قرن،
بحجري، وحدثتها عن أبي والشقوق التي
خلفتها المناجل في راحتيه، فقالت، وقد
شدني ساعداها طويلا: «تباركت يا طفلي
الهمجي، انتظرتك منذ اعتلى التاج رأسي..

---

281. أوراسيا، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش. ص364-365-366-367.

ومعشوقتي امرأة في الثلاثين مرت عليها
القرون ولما تزل في الثلاثين، في النخل
تغلي الظهيرة والرز يشهق ندیان، جاءت
تراودني، بالفخدين ممتلئين، افترشنا
السنابل.. لي ليلة عشت فيها ثلاثين
قرنا أرد المغول عن امرأة القيصر، انشقت
الأرض، ردت إلي الكهوف أنين الوحوش
التي انقرضت قبل مملكة الحيوان اللبون،
احتطبنا غصون الصنوبر، دارت بنا السفن
الكوكبية أفزعنا حين حطت تألق تاييس
صرنا تماثيل في الكوكب المعدني، انفتحنا
زنابق في الكوكب الزئبقي انفتحنا، انفتح
أيها الزمن الطحلبي، الجواري لهن الأراجيح
والظل، يطفوعلى وجهها المائل المستريح
غروب البراكين واللهب الزحلي، الذراعان
ينفتحان إلى جانبها طويلا.
وغزال الرنة الراكض بي من غابة تأكلها
إلى أخرى علاها الثلج، ألقاني على
قلعتها المهجورة: الباب نما العشب على أعتابه
والتفت الغبرة، شدتني إليها امرأة القيصر
كانت ترتدي ثوبا خفيفا، يسقط الشعر على
أكتافها الخجلى ثقيلا، وسريري فارغ ينضح
طينا وفمي طول ليالي البرد حيوان بلا زاد
ولا مأوى، عرفنا الوحشة البكر وصلبان
المقاهي منذ دبت في العروق النار
تاييس غبار راكد في غرفة الفندق، في
مخزن باتا امرأة تعجز عن تكويرها قبضة
فيدياس، احتضنا الطين في عصر الجواري
الشقر، يزهوالقرد يغدويوسفا

آخر في الكرسي أوفي الكاديلاك، انتفخي
بالماء يا ضفدعة، في البدء كان الذهب
الشمس حذاء العاهرة[282].

وللحقيقية فإن كافة القصائد المدورة في المتن تستأهل الاستشهاد بها في هذا المقام، وحتى هذا الذي أثبتناه لا يشكل، رغم ما يبدوعليه من طول، إلا قسطا محدودا من القصيدتين الممثل بهما إذا ما قسناه بحجمهما النصي الفعلي. فمع اندراج التجربة الشعرية إلى هذا المدار الإيقاعي المميز سيغدوميسم الإطالة النصية أحد لوازم القصائد المدورة، والنموذجان الشعريان المثبتان يؤشران بوضوح على قوة الإبدال الإيقاعي الذي اكتنف الجملة الشعرية في المتن مساوقة منها للمظهر التصعيدي الذي أخذ يعبر عنه المكون الرؤياوي، ذلك أن تخليها، أي الجملة الشعرية، عن النمط الإيقاعي التفعيلي الخطي وتبنيها للنمط الإيقاعي التفعيلي المدور يمكن عده نوعا من الإشاحة عن نمط استنفد مواظفته البنائية والنصية، والتطلب الضمني لنمط بديل في مكنته إجراء / مجاراة المد الرؤياوي المتصاعد، وإيواء ما يقتضيه من لغات حكائية، وحوارية، وتذكرية، وحلمية، وتداعية.. فضلا عن الاسترجاعات النصية، من حقول تعبيرية مختلفة، مما بدأت تتوق إليه التجربة الشعرية وتشتد حاجتها إليه.

إن المسألة لها مساس، من الزاوية البنائية والنصية، بتحول سيطول المدى التركيبي للجملة الشعرية إثر نهوض عنصر بنائي، ذي منزع هيمني، هوعنصر التدوير الإيقاعي. وإذا كان «أساس الجملة هومتوالية المؤشرات النسقية القاعدية»[283]، فإن نهوض هذا العنصر سيكون من مضاعفاته التركيبية الانتقال بمجمل التربصات الدرامية-التركيبية التي بادرت إليها الجملة الشعرية الغنائية-البسيطة، بما هي الجملة الشعرية القاعدية في المتن، إلى السطح من تعبير شعري ترتب له التفضية الإيقاعية الجديدة مجالية تركيبية قادرة على احتوائه، بل وعلى إبراز مؤهلاته الأدائية التي كانت محجوزة في ظل محايثة ألصق ما تكون بالقاعدية. ف «الواقعة الفنية لا توجد منفصلة عن إحساس كل العوامل بالخضوع والتبدل تحت تأثير العامل الباني»[284]، الذي يكتسي صبغة إيقاعية، في هذا الموقف، لأن «إدخال خطاطات وزنية جديدة يساهم، أيضا، في

282. الرباعية الثانية، «الطائر الخشبي»، أ. ش. ص234-235-236-237-238.

283. Noam Chomsky : Aspects de la théorie syntaxique, traduction de Jean-Claude Milner, Paris, coll. Ordre philosophique, Ed. Seuil, 1971, p. 180.

284. يوري تينيانوف : مفهوم البناء، ضمن : نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة : إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط 1982، ص78.

إعادة إقرار المبدأ الباني في الوزن»[285]، ومن ثم يضحي «هذا التمحور حول عنصر مهيمن، خارج في الحقيقة عن جوهر العمل الشعري، ذا وطأة على بنية القصيدة، من حيث نسيجها الصوتي، بنيتها التركيبية، وصورها الذاتية»[286].

وإذن فإن ما يكسب هذا التمحور، في قصائد المتن، حول عنصر التدوير الإيقاعي محموله الوظيفي الناجع هواحتياج باقي المكونات البنائية والنصية، بضغط من رؤيا شعرية آخذة في الاحتدام، إلى الإعراب عن كفاءتها الأدائية ضمن أفق شعري درامي-مركب انضوت إليه التجربة الشعرية بكامل هيئتها، لأن «قاعدة «التحويل» تنطبق على الحالة التي تكون فيها الجملة متولدة عن تحويل متواقت مع تحول مجموع مكوناتها، بحيث أن كافة العناصر الدالة إلا وتتأثر بتغيّر عنصر واحد»[287]، مطاوعة لمستلزم السيرورة الدالية، إن في متن بعينه أوفي فضاء قصيدة لذاتها، ما دامت «دالية القصيدة، باعتبارها مبدأ توحيد وعامل اشتغال دلالي غير مباشر في نفس الوقت، تجد مستقرها في التحويل الذي يقوم به النص»[288]، مستعينا برصيده من الإبدالات المتاحة.

من هذا الضوء نرانا نقول إن كان الشعر يمثل، أفضل تمثيل، ذلك اللون من الاصطراع المزمن، المستعر، والحيوي ما في ذلك شك، بين الوزن من جهة والتركيب من جهة ثانية، فإنه لأدعى إلى التنصيص على «كون التدوير، بحصر المعنى، ليس في الحقيقة سوى حالة خاصة لتغالب الوزن والتركيب»[289]، هذا لأنه «يسعى إلى تذويب كل متوالية في التي تعقبها فلا يعود الخطاب مقاما من مجرد مقاطع، ولوأنها مميّزة، وإنما من خيط مسترسل لا وجود فيه لبداية أونهاية، بينما تغدوالوقفات عاملا ثانويا، ليس أكثر، في بناء الخطاب»[290].

فالنموذج الشعري الأول مبني، وزنيا، على بحر المتقارب «فعولن»، أما الثاني فهومشيد على قاعدة وزنية مثناة: على بحر المتقارب «فعولن»، وبحر الرمل «فاعلاتن». ولا غرابة في أن يتكرر حضور بحر المتقارب، أوبالأحرى نسقه التفعيلي، في النموذج الشعري الثاني ما دام يحضر بكثرة في جل القصائد المدورة في المتن، إما منفردا أومتناوبا مع بحر الكامل «متفاعلن»،

285. نفسه، ص79.

286. Roman Jakobson : Huit questions de poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1977, p. 79.

287. Michael Riffaterre: La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 55.

288. Michael Riffaterre : L'Illusion référentielle, in: Littérature et réalité, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 101.

289. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p. 61.

290. Ibd., p. 97.

أوبحر الرجز «مستفعلن». والظاهر أن هذا الحضور المكثف لتفعيلة المتقارب إن هوإلا أحد أشكال رد الاعتبار الأدائي، من قبل شعراء جيل الستينات بعامة، لأوزان بذاتها لم تستثمر طاقاتها الإيقاعية، بما فيه الكفاية، في إطار شعرية الريادة، يأتي في مقدمتها المتدارك والمتقارب. على أن هذا الأخير سينال في قصائدهم، أي الستينيين، حظوة، تكاد تكون استثنائية، وذلك لما لتفعيلته من قابلية إيقاعية لتأطير تراكبات جملتهم الشعرية، خصوصا المكون السردي فيه. لأنه يستدعي مواكبة إيقاعية جد منفتحة، أوبتعبير مواز، لأن «لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دورا آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر»[291].

وهكذا نعاين، من خلال النموذج الشعري الأول، حجم الطلاقة التركيبية، أفقيا وعموديا، الذي بلغته القصيدة، دونما إعاقة تقفوية تذكر، مثلما نلمس مدى تفتق مقدرات اللغة الشعرية وهي تلاحق إيقاع المحكي الشعري وحركية العنصر الرؤياوي، مستجمعة أوفى ما يمكن من البدائل الضميرية والفعلية، من التسميات والنعوت، ومن التلوينات والترميزات. هذا من غير أن تكون مدعوة لاصطناع أية وقفات نصية تمكنها من استرداد أنفاسها. فإذا «كانت النقطة ترسم نهاية الجملة، أي اختتام مجمع يحوز على إمكانية أن يوجد منعزلا لأنه يقدم، في حد ذاته، معنى تاما»[292]، ثم إن كانت الفاصلة هي ما «يفصل بين مجموعات لا تملك إمكانية أن توجد بيد أنها تحظى رغم ذلك باستقلالية نسبية»[293]، فواضح أن انتفاء النقط وكثافة الفواصل، في النموذج الأول دائما، إنما هوبرهان على كون الجملة الشعرية، المحكومة بجموحها النصي، لا تتناسى نذر علاميتها الترقيمية الذاتية لخدمة تشكّلها الكتلوي المتماسك. لأنه إن كانت مهمة الفواصل، في سياق كهذا، خلق الانطباع بتبلور وقفات نصية محتملة، فإن انتصاب النقطة في نهاية النموذج، بل الأدق عند متم القصيدة، كوقفة نصية، تركيبية وإيقاعية ودلالية وتخيّلية، ليحسم في أمر هذه الوقفات ويكرس هشاشتها، بله وهميتها. إن «التدوير هوالظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل بتكوينها المتكرر متطلبات التلاحق الإيقاعي»[294]، الذي يبقى أنسب شيء لجملة شعرية موصوفة بالتمدد النصي. فهويمثل واحدا من بين خيارات إيقاعية متحررة ومطاوعة، ولا ريب في «أن غياب الإرغام الوزني الاتباعي

291. د. محسن إطيمش : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص331.

292. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p. 57.

293. Ibd., p. 57.

294. د. محسن إطيمش : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص331.

لمّا يحول، بداهة، دون انحباس التكوّن اللانهائي، بالضرورة، داخل متوالية «منتهية»»[295]، لأن الانحباس هو ألد مضادات الفعل الشعري بما هو فعل مفتوح، متحرر، ولانهائي.

وبخصوص النموذج الشعري الثاني فهو وإن كان يقاسم سابقه نفس المواصفات البنائية والنصية فالظاهر أن ارتكازه الوزني على بحرين عروضيين، بحر المتقارب «فعولن»، وبحر الرمل «فاعلاتن»، شبيه ما عايناه في نموذج شعري محسوب على الإيقاع التفعيلي الخطي، بقدر ما يؤكد توطّن مسلك التنويع الوزني خلال الطورين الشعريين كليهما، الغنائي - البسيط، والدرامي - المركب، إلا أنه يحبل، إبان الطور الثاني بالذات، بإشارية هي من القوة بمكان نستخلص منها أنه على الرغم من الانفراجة الزمنية الشاسعة التي أتاحتها تقنية التدوير للتجربة الشعرية لم ينقطع هاجس توسيع هذه الانفراجة وإكسابها بعدا لانهائيا عن حث الجملة الشعرية الدرامية - المركبة على أية إمكانية إيقاعية، ومنها الازدواج الوزني، حتى بالداخل من إطار إيقاعي موصوف بديناميته التزمينية الفائقة، وذلك تقصيا منها للحظة شعرية / أسطورية متعذرة. «فإذا اتخذ الشاعر تفعيلة «فعولن» فهو مرتبط بخمسة أحرف في كل تفعيلة ومرتبط بترتيبها في ثلاثة مقاطع أولها مقطع قصير يليه مقطعان طويلان. وإذا اتخذ تفعيلة «فاعلاتن» فهو مرتبط بسبعة أحرف ومرتبط بترتيبها في مقطع طويل يليه مقطع قصير يليه مقطعان طويلان»[296]. ومهما يكن من أمر السرعة التي يتحلى بها بحر المتقارب، والبطء الذي يخيم على بحر الرمل، وأيّا ما كان منسوب المقاطع القصيرة، حين توليفنا للتفعيلتين، إذ لا يتعدى عددها اثنين على كل حال، فإن المواظفة التزمينية، المتآزرة، لخمسة مقاطع طويلة ومقطعين قصيرين في نطاق قصيدة مدورة، أصلا، لتقوم مؤشرا على أهمية المسافة النصية - الزمنية التي انسابت فيها حركية التلفظ الشعري بالقصيدة.

إن ما أنجزناه من تشخيص لنمط الإيقاع التفعيلي المدور كان مقصدنا الأساسي منه تجلية الدور البنائي والنصي البالغ الفائدة الذي أسداه المكون الإيقاعي، في صيغته المعقدة، لتجربة شعرية نازعة، بتأثير من داليتها المتصاعدة، إلى تحقيق تشكّلها النصي-الزمني اللامحدود. وبما أن هذا المكون يعد، عمقيا، جزءا لا يتجزأ من دالية قيد التصاعد، فلعل في تجليتنا لدوره المذكور تنويرا، في الوقت نفسه، لجانب حاسم في المسار الدالي العام في المتن. ف «أن ننكب على توصيف الاشتغال الدال للغة الشعرية معناه أننا نقوم بتوصيف آلية الانضواءات إلى لانهائية

295. Julia Kristeva : La révolution du langage poétique, Paris, coll. Tel quel, Ed. Seuil, 1974, p. 219.

296. الدكتور محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، القاهرة 1971، ص-232-233.

ممكنة»[297].

وعليه فإن ملاقاة الجملة الشعرية، في المتن، لصيغة إيقاعية معقدة، من صنف التدوير، يفيد انغراسها التام في الصميم من اللحظة الشعرية / الأسطورية، كلحظة لانهائية تنشأ من إذابة الزمن وإسالته، من لولوبته وتدويره، كما أنها تنبثق من إدراج كل ألوان الاستيهام التي ترخيها إنّية Instant الشرائح الزمنية، الماضية والمستقبلية، إلى بوتقة الاستيهام الشعري / الأسطوري الأحق، أي استيهام المضارعة الكثيفة التي تجعل ما يجري في جماع الأقاليم الزمنية المتفارقة، والمتباعدة، لجغرافيا العالم المتخيل، يتخذ سمة وقائع تتم هنا، في فضاء الكتابة، والآن، في راهنها الشعري / الأسطوري المتدفق، المطلق، واللانهائي. لذا لم يكن من باب سوء التأويل اهتداء نازك الملائكة، رغما من رفضها الجازم لتقنية التدوير الإيقاعي، إلى المحمول الزمني الواضح لقصائد حسب الشيخ جعفر المدورة، بحيث ترى «أن تدوير التفعيلات كلها يحدث أثرا نفسيا غريبا، فهويعطي المجال الموصوف طبيعة الحلم أولنستعمل تعبيرا أدق هوأن التدوير يسبغ على الحياة مظهر الكابوس، لأن التدوير المتواصل يبدووكأنه حياة إنسانية غير واعية»[298]. لكن عوض الكابوس، ذي الدلالة السيكولوجية الخالصة، الأفضل أن نقول إنه يسبغ عليها مظهر خضّة رؤياوية أوهالة قيامية، خصوصا في موقف حدّي كالذي تتمثله هذه التجربة الشعرية، إذ تخلص الأنا الشعرية، وقد انقضى رحيلها الرمزي المأساوي، إلى حقيقة واحدة مفادها ألا مطلقية تعلوعلى مطلقية الموت.

ونحن نقارب نموذجا شعريا مصوغا، من الناحية الإيقاعية، طبقا لأوفاق النمط الإيقاعي الأول نبهنا، بالمناسبة، إلى قوة مواظفة عنصر التكرار، وإلى ما كان لهذه المواظفة، التي عددناها تقفوية، من آثار بنائية ونصية، من حيث تعويق طاقة التوليد المضمرة في رحم الجملة الشعرية الغنائية-البسيطة، ورؤياوية، يعكسها ذلك النوع من الإصرار، الأسلوبي، على تثبيت زمن «إيدن» السومرية. غير أن الملاحظ، في هذا الصدد، هوأن هذا العنصر سوف لن يتوقف، تلقائيا، عن الاشتغال، مادامت الجملة الشعرية قد أقلعت عن اتباع النمط الإيقاعي الأول، بل إنه سيستمر فاعلا، ولربما بشكل أقوى، حتى في إطار النمط الإيقاعي الثاني الذي اتبعته هذه الجملة، مما يجعل منه، أي التكرار، خصيصة أسلوبية بارزة في الجملتين الشعريتين كلتيهما، ويجر، بالتالي، إلى إثارة تساؤل، نقدي إجرائي، مشروع حول الدلالة المفترضة لبنية

297. Julia Kristeva : Recherches pour une sémanalyse, extraits, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1969, p. 119.

298. نازك الملائكة : القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث، مجلة «الآداب»، س26، ع2، فبراير 1978، ص23.

التكرار في المتن.

فنحن نعلم أن «التكرار إن لم يكن له مبرر نفسي عدّ إملالا وسخفا»[299]، إذ «ما أيسر أن يكرر الشاعر في نهاية القصيدة المقطع الذي بدأ به، لكن ذلك التكرار لابد أن يكون له مبرره الفني، أعني أنه لابد أن يكون كذلك نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة، أن يكون امتدادا للرؤية الشعورية والخط الشعوري الممتد في القصيدة، أن يكون – في عبارة موجزة – ضرورة شعرية»[300]. هذا إذا كان الوازع تشديد الموقف النقدي من هذه الظاهرة الأسلوبية، أما إذا ما اخترنا تليينه والإحجام عن أي تهويل للمسألة فسنكتفي بأن نقول «ربما كان ارتفاع التكرار، أوالشيوع، أهم الظواهر الأساسية التي تميز تنظيم الفن الأدبي. وشيوع الأجزاء النصية يحدث عبر كل مستويات التركيب النصي – من الوزني والصوتي إلى التركيبي»[301]. لكن قبل تعميق النظر في هذا الجانب من المتن يستحسن تقديم نماذج شعرية تكشف، بالملموس، عن تأصل التكرار في جل القصائد:

– يا قطرة من نهرنا المنسي أطفأت الجحيم
يا قطرة من نهرنا المنسي، يا مطر النسيم
أطفئ سرابا في شفاهي
أطفئ صحارى في الضمير.
يا قطرة من نهرنا المنسي، يا خبز الكفاف
أمطر على شفتي يا كوز الفخار
واهبط على قلبي، على قلبي، على الأرض البوار[302].

– الزمن اليابس، يا حبيبتي، كالقش في أصابعي،
ارتجفت مثل الوتر المشدود في انتظار لون الثوب،
وامتلكت في وجهك خفق النورس الغريق،
وارتحلت في انزلاقة اليدين حتى العروة

299. الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص117.

300. نفسه، ص256.

301. بارتون جونسون : دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة : د. سيد البحراوي، مجلة «الفكر العربي»، س4، ع25، يناير – فبراير 1982، ص150.

302. الكوز، «نخلة الله»، أ. ش. ص8-9.

الأخيرة، اتكأت في الظل على انحناءة
الشفاه، «هل أتركه ينصب كالجدول ؟».........

....

الزمن اليابس، يا حبيبتي، كالقش في أصابعي،
انتظرت في غرفتك، انهمكت في اختيار لون
الثوب، كأسطوانة فارغة تدور، كالكوب الذي
ارتشفت منه جرعة كنت وحيدا، مهملا
وكل شيء كان في انتظار لون الثوب........

....

الزمن اليابس، يا حبيبتي، كالقش في أصابعي،
انزلقت في المتروبكوم هائل من زهر الأوركيد
وانتظرت في العواصف المجنونة البيضاء[303].
- بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل، قيل:
استراح ابن جودة، هل يذكر السرو، منحنيا،
فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان ؟
اهدئي عند جرفك أيتها الموجة، الصبية
الشاحبون المهازيل في الريح والبرق ينتظرون
التي وجهها فضة، في مقاه مقاعدها خشب
أوحصير قرأنا الجرائد والنسوة السافرات،
اهدئي عند جرفك أيتها الموجة، الصبية
الشاحبون المهازيل في الفندق الرطب
يكتشفون المدينة، والنحو، قمصانهم أبحرت في
سطوح مؤجرة تخفق الريح فيها.............

....

الصبية الشاحبون المهازيل يكتشفون
المدينة والنار، هل تستفز ابن جودة في

303. قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش. ص162-163-167-168-171.

كل واجهة وردة في الزجاج المكيّف ؟[304].
- في أمطار المدن الليلية توقظني من نومي
دقات، وخطى تتباعد، أتبعها في الأروقة
البيضاء، وأبحث عن رقم في الفندق تسألني
عنه امرأة،..............................

....

«من قبوي أخرج
باحثة عن وجهك، مكتوب في ألواح الأبد
الحجرية أنك تعشقني، في أمطار المدن
الليلية، في عربات الفجر وأرصفة الذكرى
أتتبع رجع خطاك، وأترك عنواني.

....

أترك عنواني في أوراق
الشجر المصفرة، أرقب أن تلقى وجهي
في زحمة باص، في حفلات الرقص وأندية
العري الليلية، في القش المتناثر والريح
الجوّابة، في عربات الفجر وأقبية الذكرى...»
وأقول لنفسي:
تشبهها ![305]
- رياح لها منتدى في جيوبي
رياح لها في الرويّ اكتنازه
رياح تجر خطى البائره
رياح أضابيرها في التسكع
رياح لها خفّها في التوعك
رياح، رياح

304. الإقامة على الأرض، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش. ص263-267.

305. خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش. ص454-446-447.

رياح لها خفّها في ممرّي..[306]

فممّا لا جدال فيه «أن كل مسلك لغوي إلا وتوجد غاية من ورائه، كل ما هنالك أن الغايات تبقى مختلفة»[307]. وعلى سبيل المثال إن كان «التكرار والتوازي يقومان، في الشعر الحر وقصيدة النثر، مقام الوزن والقافية»[308]، فما هي يا ترى مقامية التكرار في تجربة شعرية كهاته والحال أنها مؤطرة، إيقاعيا، بنظام وزني تفعيلي، أي كونها ليست من نوع الشعر الحر الأنجلو- أمريكي ولا من صنف قصيدة النثر الفرنسية. قد نعتبر التكرار، في هذا الموقف، قناة من قنوات الإشباع الإيقاعي، على نحوما أدلينا به سابقا، وهواعتبار لا اعتراض عليه ما دامت القصائد تبدوعلى درجة كبيرة من الإشباع الإيقاعي، سوى أن الذي نراه متجاوبا أكثر مع الاستراتيجية البنائية والنصية الشاملة للمتن هوكون التكرار يقع، في منحاه الإجمالي، في اللب من الفاعلية التزمينية في المتن، بمعنى أنه أحد الوسائط الأسلوبية المسخرة لتغذية الزمن الشعري / الأسطوري في التجربة الشعرية ومنحه هيئته الدائرية المستديمة.

وكما هوواضح في النماذج الشعرية المسطرة فإن الفاعلية التكرارية بقدر ما تغطي أدق الوحدات النصية نجدها لا تستثني، أيضا، المتضخم منها. وسيان همت حروفا، أوكلمات، أوعبارات، أوفقرات، أومقاطع، أوجملا شعرية كبرى، فإن منتهاها يكون، في جميع الأحوال، إلى نسج تشكيلات لغوية، وتركيبية، وإيقاعية، ودلالية، وتخيّلية تستزيدها القصائد في مواقع نصية متوازية أومتخالفة. حقا إن هذه الفاعلية ستكون، كما أسلفنا، من بين أسباب مراوحة الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة نطاقها البنائي والنصي المحصور، لكنها ستزجي، بالمقابل، خدمة أسلوبية كبيرة لهذه الجملة ذاتها لما تسعفها على تثبيت زمن شعري / أسطوري، ذاكري، كانت تتلفع به الأنا الشعرية اتقاء تدحرجها الرمزي إلى سفلية متخيلة. أما في سياق الجملة الشعرية الدرامية - المركبة فسيختلف الأمر، إذ بدل أن يستمر التكرار عامل إبطاء وإعاقة سينشرط، مرغما، بالإوالية الاكتساحية لجملة شعرية مرصودة، في غضون تلك الانتقالة الرؤياوية التي عاشتها التجربة الشعرية، لأداء معقد ييسره عليها جماع الموارد البنائية والنصية التي توافرت لديها. وأكثر من هذا كونه سيخول لهذا الأداء ركوب الجمالية التكرارية في النصوص الشعرية الأسطورية بحيث يصبح التكرار الشعري معادلا للتكرار الأسطوري. وإذا أدركنا أن التكرار يؤدي، في النصوص الأسطورية، وظيفة تزمينية بالأساس، فإن ما ستنتظره

306. الذبالة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص91.

307. Jakobson : Essais de linguistique générale, Paris, Ed. Minuit, 1963, p. 211.

308. Jean Molino-Joelle Tamine : Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Paris, Ed. P.U.F, 1982, p. 226.

الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، منه بالذات، هوأن يتكفل بتعميق التواشج العضوي بين الزمنين، الشعري والأسطوري، وتنمية الإحساس بتجانسهما.

إن الشعر الأسطوري «لم يكن له وزن بالمعنى المعروف في الشعر العربي، ولكنه يعتمد في تحقيق الإيقاع على إيقاع الحياة - الطبيعة نفسه، واتباعه أسلوبا خاصا في التكرار والتقطيع»[309]، وهذا ما يتجلى في قصة دموزي وإينانا[310]، وملحمة غلجامش[311]، ومسرحية «رثاء أور»[312] «×»، ثم إننا كثيرا ما نلاحظ «أن حركة القصيدة تأخذ مسارا دائريا، فغالبا ما تنتهي القصيدة نهاية تشابه البداية»[313]. نستحضر هذا المعطى الجمالي في بنية النص الشعري الأسطوري لأننا نجد، مثلا، في قصيدة «الإقامة على الأرض»، التي مرت بنا قبل قليل، «أن ديباجة القصيدة وخاتمتها تلتقيان في النقطة نفسها - الموضوع الأجلّ - وكأن ما بينهما ليس سوى تفاصيل الصورة»[314]. وحتى في قصيدة غير مدورة، كـ «الذبالة»، تندرج ضمن تلك الالتماعة الإيقاعية، المتصلة باللاوعي العدني الدفين في باطن التجربة الشعرية، التي تأججت

309 - طراد الكبيسي: الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد1979، ص108.

310 - «ويغلب على مناحات دموزي طابع الحزن العميق والعاطفة الشديدة، كما يلاحظ فيها أيضا تكرار مستمر إما لصدر البيت أوعجزه، وأحيانا يتكرر البيت الأول من المناحة بعد عدد معين من الأبيات كأن تكون ثلاثة مثلا».

- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص169.

311 - «إن التكرار المتعمد جزء من شخصية فنية خاصة بالملحمة».

- حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص187.

312 - «... في هذا المشهد نرى بوضوح أيضا كيف أن جوقة الشعب تردد بتكرار البيت معبرة عن دمار المدينة، وهذا الترديد المتكرر يبقى حتى نهاية المشهد الخامس وهوعلامة مهمة جدا لمعرفة فعل جوقة الشعب وطبيعة سلوكها أثناء العرض. هذا المشهد يوضح لنا كيف تم دمار البلاد بوصف دقيق لكل أجزاء المأساة. إن هذه الصورة تظهر من خلال التمثيل الصامت للأحداث المسرودة في النص، وإن تكرار الوصف وسرده يعطينا دلالة واضحة على أن الفعل يتم تجسيده بوسيلتين فنيتين مختلفتين، الأولى بواسطة الإنشاد واللحن والثانية بواسطة التجسيد الصامت لأجزاء الحدث».

- مسرحية «رثاء أور»، ترجم النص عن الألمانية: د. عوني كرومي، مجلة «الأقلام»، س14، ع6، مارس1979، ص10.

«×» ولأنه فات منا أن أثبتنا، في موضع سابق، نماذج من النصوص الأسطورية الثلاثة، ثم لكوننا سوف نعود إليها لاحقا، اقتصرنا على هذه التعليقات التي تتناول العنصر التكراري الذي يداخل بنيتها.

313. طراد الكبيسي : الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979، ص106.

314. نفسه، ص107.

في خضم المأساة الأورفية، متيحة لنمط الإيقاع التفعيلي الخطي أن يستعيد مكانه في التفضية الإيقاعية في الرمق الأخير من السيرورة الرؤياوية، وذلك بعد تنفذ نمط الإيقاع التفعيلي المدور في قصائد وافية من المتن فنحن نلاحظ كيف يندغم العنصر التكراري في ديناميتها الدائرية، والمنحى الذي يخفر به، في الآن نفسه، استئناف الأسطر لحركيتها، التي هي جزء من حركية القصيدة بأسرها.

إن «تكرار الكلمات يمتلك وظيفة إيقاعية جد متسامية، فهومثل تكرار الأصوات والنبرات، يعتبر حركية في النطاق الذي يتجاوز فيه الحركية محولا إياها إلى شيء ملموس. فالكلمة المكررة توقفنا وتدعونا، في نفس الوقت، إلى متابعة الحركية»[315]، أي حركية التلفظ الشعري الذي يواصل تغوره لطبقات دلالية غير تلك التي قلّب تربتها قبل حين، لأن «الخطاب الشعري لا يعرف التكرار الدلالي المطلق، بل ينوجد، على شاكلة نفس الوحدة المعجمية أوالدلالية إبان تكرار ما، في وضعية بنيوية أخرى، فيكتسب، كنتيجة، معنى جديدا»[316]، هذا نظرا إلى «أن التكرار التام للمعنى، في نص فني، شيء غير ممكن البتة»[317]. إن لفظة «رياح» المتواترة عبر أسطر قصيدة «الذبالة»[318] بقدر ما تلجم انثيال التلفظ الشعري فإننا نلفيها تلولبه وتفرش له أرضية انحناءته الدلالية واستدارته الزمنية، بمعنى أنها تعمل على تجديده من خلال موضعته داخل منسقية جديدة، وتضعّف له زمنيته عبر ما تراكمه من أمداء زمنية، إيقاعية، متناظرة. ولعل نفس الملاحظة تسري، كذلك، على قصيدة «سقط الحروف»، التي سبق أن توقفنا عندها، بحيث سيفضي تكرار حرف «في»، بمساحتها، أربعا وستين مرة، وليس ستين مرة على نحوما استخلصته إحصائية أخرى[319]، إلى ملموسية تبئيرية، لا جدال فيها، أثمرها هذا الحرف، ليس فقط من زاوية اشتغاله النحوي، كحرف جر، أومن حيث مواظفته المكانية، كحرف يشير إلى التدخيل والاحتواء، ولكن حتى على مستوى إطلاق الزمن الشعري / الأسطوري

315. Kibédi Varga : Les constantes du poème, analyse du langage poétique, Paris, coll. Connaissance des langues, Ed. A et J. Picard, 1977, p. 200.

316. Youri Lotman : La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 186.

317. Ibd., p. 186.

318. لا بأس في أن نذكر هنا بالرقم الذي سبق أن أعطيناه لترددات اللفظة المعنية داخل القصيدة ألا وهو«43» مرة، في حين بلغ عدد المرات التي ترددت فيها ضمن كامل ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، الذي يأويها، «91» مرة، أي أنها اقتطعت لنفسها قرابة نصف العدد الإجمالي لحاصل ترددها.

319. نقصد ما ذهب إليه الناقد حاتم الصكر في كتابه : الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة

وتدفيقه إلى ما لا نهاية، وهوالدور الذي قام به، بامتياز، إلى جوار كلمات، وأسطر، تكررت هي الأخرى.

من خلال ما قدمنا نستطيع أن نقول «إن حسب الشيخ جعفر يوظف التكرار توظيفا دقيقا يبني به القصيدة بناء «سمفونيا» إن صح التعبير، فتبدأ القصيدة «كالسمفونية» بافتتاحية أومقدمة تضم المفاتيح الرئيسية التي تتوزع، في أثناء القصيدة، توزيعات تتكرر مجزوءة أومتغيرة، لتتكامل عائدة بنفس صيغتها في آخر القصيدة مشكّلة الخاتمة «أوما يدعى في البناء السمفوني بالتلخيص» بعد أن ترددت بنصها أوبأنواع من التجزئة والتغيير والتنويع عبر القصيدة كلها»[320]. فهو، توسطا بهذا الصنف من الأسلبة، إنما كان يعمل على المضي بالدلالة الدائرية للزمن في التجربة الشعرية إلى تلك النقطة التخومية التي لا يقوى سوى الاستبصار الرؤياوي العميق على بلوغها وتبيّنها، مردفا إلى تقنية التدوير الإيقاعي أداة تزمينية أخرى تتمثل في العنصر التكراري كمحاولة بنائية ونصية لتشخيص يقين الأنا الشعرية بلا نهائية زمنها الأورفي، وإعطاء هذا اليقين لبوسه الجمالي الملائم. وبصيغة موازية فهوقد «حاول أن ينقل للشعر إيقاع الحركة الدائرية للكون والزمن، وقد يصح ذلك لحسب خاصة وأننا وجدناه يتمثل هذا الفهم «الدائري» في تناوله موضوعات المرأة والجمال والطبيعة، حتى أننا لا نكاد نميز وحدات زمنية فيما يعرض له من فكر أوحكاية»[321]، إذ «تنمحي الحدود الفاصلة بين أبعاد الزمن الثلاثة «الماضي-الحاضر-المستقبل»، وتعيد طقوس التحول والتشكّل والصيرورة نفسها في كل مرة بوصفها وسيلة للتغلغل والتوحد والاتساق في الكون أومعه، في المستوى الأعمق للحياة الإنسانية أومعه»[322].

وإنه لمّا هوخليق بالتوكيد، في هذا المضمار، أن هاجس الدائرية الزمنية سوف لن يكتفي في تمظهره، داخل المتن، ما عدا على تقنية التدوير الإيقاعي والعنصر التكراري، بل إنه سيسفر عن حضوره توسلا، أيضا، بمجموعة لفظية ما يوحدّها هوأنها تنحدر، اشتقاقيا، من الأصل اللغوي «دار». وفيما هي تتلامح متراوحة المواقع، ومتباينة من حيث الوظيفة، بحيث تشتغل إما بصفتها أفعالا أوأسماء، نعوتا أوأحوالا.. فإنها لا تبرح، في العمق، كونها سجلّ

320. ذوالنون الأطرقجي : نماذج البناء في القصيدة الحديثة، مجلة «الأديب المعاصر»، ع30، دجنبر 1985، ص151.

321. محمد مبارك : حسب الشيخ جعفر، تغريب الواقع والاغتراب عنه، مجلة «الأقلام»، س10، ع8، ماي 1975، ص31.

322. وليد منير : حراكيّة الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط.. في المرآة»، مجلة «فصول»، المجلد6، ع3، أبريل - ماي - يونيو1986، ص171.

قرائن مجازية ورمزية لهذا الهاجس، يكرس، ما في ذلك شك، مدى استحكامه في التجربة الشعرية، ويعمل، مثل التدوير الإيقاعي والعنصر التكراري، على إشباع أيقونية الزمن الدائري في أطرافها النصية المختلفة. وإذا كان متعذرا إيراد نماذج شعرية عدة تجسد هذا الملمح، فلنسطر، على الأقل، هذه العينة المنتقاة من كافة الدواوين التي يتألف منها المتن:

- ليصرخ الممثل الفاشل أويغرق في البكاء
العربات أقلعت، ليلا، وأبقته على رصيفها طريح
وليس غير الريح
تدور، لا تحفل في شيء، وتلتف على أعمدة الضياء[323].

- هذه الكأس التي كانت تدار
ها أنا أشرب من فخارها الأخضر نار
أيها الحب الذي أشعل أجفاني بملح وقتاد
ما الذي يحرقني حيا ويبقي الروح خيطا من حرير
طائرا من مرمر أخضر لا يطوي جناحا أويطير[324].

- وفي البار يدور الكوكب بي مركبة، أترك
خبطا دائريا دمويا فوق فخد الزمن الهاجع
في كهوفه غزالة قطبية، يدور بي كوكبنا
الأرضي خصر امرأة تفلت من ذاكرتي

....

الشقر في فروهن يرابطن عند الفنادق
يرقبن أبوابها الدائرية،
ترنو تمارا إلى وجهها
في مرايا المغاسل..........................[325].

-.... أتوغل في دهليز منخفض وأسد
عليّ الباب، وأقتعد الخشب البالي،
أترقب دورة مفتاح، في ومض لفافة

323. وقت للحب ووقت للتسول، «نخلة الله»، أ. ش، ص86.

324. الطائر المرمري، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص223-224.

325. الرباعية الثالثة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص335-342.

تبغ غائمة تتآكل خمس سنين

....

.... يوميا أتوغل

في الدهليز وأسمع دورة مفتاح في غرفتها

وأدير برأسي مشروعا: هل أسألها

عودا من علبة ثقاب ؟[326]

- الآن آخذة سيرها في اتجاهين،

أغنية ودوار ؟

يرى آخر الشعراء المجانين أشباح أطلالها

واستداوات تمثالها المتناثر في الجانبين

الخفيين،

أشباح أضوائها في الدهاليز، والريح

ناحلة، والكواكب آفلة في الكوى[327].

على أن المسألة ستتعدى الخانة الاشتقاقية للفعل «دار» إلى محفل لفظي مواكب يؤول إلى الحقل الدلالي للاستدارة، تؤلفه مفردات كالكوكب / الشمس / القمر / المدار / المروحة / المتقوّس / المتكوّر/ الخصر / الطوق / السّوار / الخلخال.. هذه الوحدات التي تحضر هي ومشتقاتها، بكثافة ملفتة، سواء في القصائد التي تنتمي إليها هذه النماذج الشعرية أوفي غيرها. ولربما أمكننا لمس قوة استحكام الهاجس المذكور في الصيغة العنوانية، الدالة، لثلاث قصائد في المتن وهي: «طوق الحمامة»، من ديوان «نخلة الله»، و«الدورة»، و«الحانة الدائرية»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية». ولكون العناوين مداخل دلالية تهيئية، أومواثيق للقراءة، فلاشك أن عنونة من هذا القبيل لمن دواعيها اقتياد القراءة، بكيفية أوبأخرى، إلى رحاب زمن شعري / أسطوري ذي هندسة دائرية.

إن الشاعر بعمله على «إيصال كل رؤاه وتداعياته وحسيته في الحركة الدائرية التي تتشكل فيها الجزئيات بين الواقع، وبين المتمنّى، وبين المتخيّل، وبين المحسوس، وبين التاريخ، وبين الماضي»[328]، فإنما هويعمل، في الجوهر، على مركزة لحظة شعرية / أسطورية كونية،

326. التحول، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص359-361.

327. هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص12.

328. محمد الجزائري : ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة

وإكسابها هوية لحظة حلمية. «إن ماضي الروح جد سحيق ! وهي لا تحيا مرور الزمن لأنها تلقى راحتها في العوالم التي يتخيلها حلم اليقظة»[329]، ولأن مادة الحلم، هنا، هي ذلك الزمن الأسطوري الممتلئ، المتعاظم، مما يبدومعه الزمن الفيزيائي مجرد آلية تعاقبية متبلدة، باعتبار أن «الأسطورة تنطوي على قطيعة في الزمن وفي العالم المحيط. إنها تتيح انفتاحا على الزمن الممجّد، زمن القداسة»[330]، وأيضا جرّاء ما يرتئيه التخييل الشعري شغورا زمنيا أوتعطلا للديمومة الأصيلة، يميل الحلم، في موقف شعري فائر كهذا، إلى استعارة الشكل الدائري، وذلك لما لهذا الأخير من قدرة على إحلال الزمن الشعري / الأسطوري في الوسط من دورة زمنية كونية تنطلق منه هوبالذات لتحوم حواليه، بلا انقطاع، مغلولة، هكذا، إلى جاذبيته، ومشرئبة إلى ملاقاته، بمعنى ملاقاتها لجوهرها الشعري / الأسطوري المفتقد. و«إذن فإن شكل الدائرة هوالأكثر استيفاء ضمن الأشكال التي نستطيع أن نتصور، بواسطتها، المكان الذهني أوالواقعي الذي نوجد فيه، وموقعة ما يحيط بنا أوما نحيط به نحن»[331].

لكن بالموازاة من الإشارية الدائرية التي نهضت بها وحدات لفظية مختلفة، في نطاق اشتغالها المجازي والترميزي، لن تتورع قصائد المتن، إمعانا منها في تعويم الزمن الشعري / الأسطوري وطبعه بطابع المطلقية والتعالي، عن الزج، داخل سياقات شعرية شتى، بعناصر لغوية إضافية تتصف بوثاقة تعالقها الدلالي مع الزمن، وستعمل هذه العناصر، انطلاقا من محايثة مجازية ورمزية مجنحة، على محوأي لبس قد يطول زمنا شعريا / أسطوريا، صميما، يضفي عليه الحلم هيئة لحظة مكثفة يلتئم في شملها الأزل السحيق، الراهن المتدحرج، والأبد المجهول.

وهكذا نلقى، من بين ما نلقى، في هذا الباب، تعابير على منوال: غابر الدهور/ الزمن الطحلبي / رحلة في هشيم الزمان / الزمن الدائر / انتشري في الزمان / الصبي الأبدي / ألواح الأبد / الخطوة الطعنة الأبدية / الوردة الأبدية / انتظار أبدي / الأعصر الضوئية / أعصر غابرات / منذ قرون / القرون الباردة / ذات قرون / مرت عليها القرون / لي ليلة عشت فيها ثلاثين قرنا / أتربة السنين / تخطفك السنون / طوال سنين / أرقب موعدها كل يوم / النار القديمة / الرياح القديمة / انقرضت قبل مملكة الحيوان اللبون / مدن مطمورة.. إلى

الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص433.

329. Gaston Bachelard : La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 13.

330. Mircea Eliade : Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 75.

331. Georges Poulet : Les métamorphoses du cercle, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 23.

غيرها من التعابير التي تعج بها القصائد وذلك على امتداد المتن. وقد يكون مجديا أن ندرج فيما يلي نماذج شعرية تبين، بالملموس النصي، كيف تحضر هذه العناصر، بكامل ما بحوزتها من ثقل إشاري، وكيف تلح على أن يمتاح الزمن الشعري / الأسطوري، المتخيل، مما ترشح به من محمولات المطلقية، واللاحصرية، واللانهائية :

- نديا وجهك الذهبي يتبعني
إلى الأبد
كطير البحر يلمع في رفيف جناحه الغرق
وملء يدي يأتلق،
كنار في هشيم العشب يعصف آكلا جسدي[332].

- العشب والحيوان والنار القديمة أصدقائي،
الريح تحمل لي أريج الحندقوق، العشب
والحيوان والنار القديمة أصدقاء صبية خجلى
ارتجفت أمام عينيها..........................
....
......الفجر كان نداوة وشذى قديم،
ضباب قديم
ونهر قديم
الماء في الضوء القديم، الماء في الظل القديم[333].

- اقترينا إلى أبد الدهر منذ التقينا، وباركنا
كاهن من أريدو، وما لي سوى أن أرحب
أوأن أودع خطوتك الملكية، أطوي عصورا
من النار في لفتة منك، أطوي عصورا
من الثلج في لفتة منك.....................
....
...... اتركيني أطوقك خصرا إلى أبد

332. غمامة من غبار، «نخلة الله»، أ. ش، ص119.

333. الرباعية الأولى، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص209-210.

الدهر أوأنتشر لهبا في هشيم البراري[334].
- في اللهب البكر، ارتجاج
الشفة، البوح صدى
زلزلة في كوكب منقرض،
في الكهف باق حجر
يحمل شيئا من تقاطيعك

....

تعول عندي أعصر بائدة، وجهك
في الماء الذي أشرب، في المرآة، عصف
من براكينك في أوردتي،
وجهك عندي
الصخر والبحر[335].
- الأيدي القاحلة المقرورة في أطمار
هواها،
الأيدي العاوية المهزولة منذ ملايين
الأعوام،

....

أطمار في أيدي الريح هواي،
تقول: أجيء غدا..
وتمر قرون،
أغساق تخبوشررا ورمادا فوق
جفوني

....

مهجور في آخر فجر تدركه الأرض
المهجورة،

334. السيدة السومرية في صالة الاستراحة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص315-317.

335. النيزك، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص434-435.

أشجاري عري أبدي[336].

إن الزمن الذي تؤسسه تعابير: «إلى الأبد»، في النموذج الشعري الأول. و«النار القديمة»، و«شذى قديم»، و«ضباب قديم»، و«نهر قديم»، و«الضوء القديم»، و«الظل القديم»، في النموذج الثاني. و«أبد الدهر»، و«كاهن من أريدو» - المدينة السومرية القديمة -، و«عصورا من النار»، و«عصورا من الثلج»، و«إلى أبد الدهر»، في النموذج الثالث. و«اللهب البكر»، و«كوكب منقرض»، و«في الكهف باق حجر/ يحمل شيئا من تقاطيعك»، و«أعصر بائدة»، في النموذج الرابع. و«منذ ملايين الأعوام»، و«أجيء غدا..»، و«تمر قرون»، و«آخر فجر تدركه الأرض / المهجورة»، و«عري أبدي»، ليس له من خيار سوى أن يكون من طينة شعرية / أسطورية هلامية، حيث تندمج التلادة في مسام راهن الوقت، لينضوي الاثنان معا إلى مجهول الآتي فتتخلق، في تضاعيف هذا التضام، لحظة جارية، لزجة، يستشف منها لكأنما «الماضي ميت وما هوبميت، إنه كمن دفن حيا ولا يزال حيا «...» والحاضر مكتوب عليه أن يوجد بماضيه، لا يستطيع عنه انفصالا... ولا يوجد بدونه»[337]. أما المستقبل فلا يعود بوسعه إلا أن يتجرد من مجهوليته المعقلنة وينتسب إلى حميمية اللحظة الشعرية / الأسطورية ومألوفيتها.

إن المردود الإشاري لهذا الصنف من التعابير يتمثل في ما لها من قيمة تعيينية، فائقة الأهمية، بالنسبة لتجربة شعرية تتقصد، عبر التفعيل المجازي والترميزي لهذه التعابير، تخصيص المعرفة المجازية - الرمزية بالأفق الذي تعتمل بداخله زمنيتها المتخيلة، متوجة، على هذا النحو، المردود الإشاري، التزميني، الإجمالي لتقنية التدوير الإيقاعي، وعنصر التكرار، ومختلف الوحدات اللفظية المكرسة للمعنى الدائري للزمن. وسواء اعتبرنا «هذه المعرفة من اختصاص السّنن الذي تتولد منه الإرسالية، أوكان لها مساس بالمرجعيات التي تحيل عليها هذه الدوال عبر شاشة المدلولات»[338]، ففي الحالتين كلتيهما نكون نحن قد أمسكنا لمرة إضافية، وبما لا يقبل الجدل، بالمدى الزمني المترامي للمسير، الشعري / الأسطوري / الرؤياوي، الذي تخوضه أنا شعرية تتعقب آثار إينانا، التي لا تكف عن التقنع بمضاعفات أنثوية أخرى، وحده زمن شعري / أسطوري عريض بقادر على تهييء سبل ومعابر لانفلات أنثوي مأساوي، مزمن، ومنذور إلى تلك اللانهائية الأليمة التي لا مناص لأية قراءة غائرة من استساغتها، إن شعريا أوأسطوريا.

336. قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص112-113-114-115.

337. طراد الكبيسي : الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979، ص100.

338. Umberto Eco : La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Ed. Mercure de France, 1972, p. 139.

ولأن الزمن المتخيل في كنف هذه التجربة الشعرية متداخِل مع عالم أسطوري قوامه السفلية، فإن هذه الأخيرة لابد وأن تستحث الليلية. وكيما يتناغم هذا الزمن مع لامرئية العالم السفلي، ومع عتمته المطبقة، ستعمد التجربة الشعرية، بدافع من مقصديتها الرؤياوية، إلى إلآل الزمن المتخيل وإعتامه، بما يجعله من صميم الليل الأسطوري المدلهم، أي الليل الأول، الأصلي، ومن جنس العتمة التي اخترقتها خطوات أورفيوس في أرض اللاعودة كما تنعتها الأدبيات الأسطورية. فالإلآل الكثيف، الذي يأخذ أبعادا لغوية ومجازية ورمزية معبرة، يتخلل العديد من قصائد المتن، بحيث لا تكاد تخلو أية قصيدة من لفظة الليل، أومن واحد من وجوهها الصرفية المتنوعة. وما دام هذا التخلل جزءا من آلية التفعيل الشعري القائمة في المتن، واعتبارا، أيضا، لكون «الفعل الشعري قابلا للقياس»[339]، فقد عكفنا على مسح عدد المرات التي تكررت فيها لفظة «الليل» ومشتقاتها المتباينة، على امتداد المتن، فكان أن أثمرنا رقما دالا يتحدد في «166مرة»، هذا من غير احتساب وحدات رديفة، ذات تضمن زمني، محيلة على الليل، إما بكيفية مباشرة مثل الغسق/ الظلمة / الغبش / السهرة.. أوهي عتبات مؤدية إليه كالمساء / العشية.. وحتى نأخذ فكرة عن حجم شيوع المواظفة الليلية، ضمن الإوالية التزمينية العامة، نقترح الاستئناس بالنماذج الشعرية الآتية:

- ذلك العشب المندى بالمطر

.. هب في كل مهب وانتشر.

حفنة الريح الأخيرة

أبدا يحملها العائد في ليل الظهيرة[340].

- وفينّا ضياء أخضر

تحت المطر،

إنه منتصف الليل،

وهذا الشارع المحتضر المصباح،

من يبكي وحيدا، ضائعا،

تحت الشجر ؟[341]

- من ترى يقنع ساقي البار أن الجص كان

339. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p. 14.

340. القش، «نخلة الله»، أ. ش، ص69.

341. مرثية كتبت في مقهى، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص250.

امرأة، تدركني منغرس الخطوة في ركني
الهزيل الضوء، كل ليلة، أرتقب اكتمالها
الأخير في السقف الترابي الخفيض ؟
من ترى يوسع لي ركنا يقيني البرد ؟[342]
- لكنني حين
أفقت وفوق الموج تضئ النجمة، شمت
خطى وخيالا في الشجر المتمايل، أعرفها:
في العشرين امرأة في الخمسين، الخطو الليليّ،
الرغبة في الثقل المتمهل تدعوني، تدنومني
وألامس ثانية وجها أتعشقه في الظلمة
منذ صباي[343].
- «كن ضيفنا الليلة»
تدعوه الوطاويط ،
«أقمنا حفلنا، الليلة، من أجلك
فاشرب خمرنا واخط اتجاه الوكر
تلق امرأة الكهف، تجدها في
رداء العرس يمتد ذراعاها انتظارا»[344].

إن هذا الإلحاح على إخضاع الزمن الشعري / الأسطوري لنوع من الإسقاط الليلي[345]
ليجسد، في الحقيقة نزوعا عميقا صوب جوانية الكينونة وديجورية البدايات، نحوالدرجة الخام لزمن العالم، هنالك حيث يجري ذلك التقاطع، المتمنع عن الوصف، بين قطب الحياة وقطب الموت، وحيث يصير الوعي الشعري وجها لوجه أمام الجوهر المطلق الناظم لمصير الذوات، بما هوجوهر حتف وفناء. ف «التعلق بالليل ليس أكثر من إياب إلى الأم، أوهبوط جهة الأمهات،

---

342. آخر مجانين ليلى، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص304.

343. رغبة تحت الشجر النحيل، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص443.

344. هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص16.

345. وحتى عند استسعاف رمزية الموسيقى، كما في قصيدة «قارة سابعة»، من ديوان «الطائر الخشبي»، مثلا، يتم استحضار العمل الموسيقي «ليليات» للموسيقار البولوني فريدريش شوبان.

إنه مجمع تلك العلامات التي تنعقد في إهابها، بشكل مبهم، كلٍ من غريزة الحياة وجاذبية الموت»[346]. وبهذا يغدوللظهيرة، التي هي في السويداء من النهار، ليلها الثخين، كما يتشبع العالم بليلية طافحة ضمن أبنية مشهدية مركزة للحزن، والغربة، والموت، بينما يجري انتظار الأنا الشعرية، المأساوي، لتجلي إينانا المكتمل، أوبالأولى المستحيل، فإن لم يكن فلإحدى مضاعفاتها، في أثناء الليل تحديدا، وبما أن خطواتها، أي إينانا، يروق لها أن تكون ليلية فإن الليل، ولا أوان من غير الليل، هوالذي يحضن طقس حبهما الغامر، المتخيل.

إن كافة التوضعات الوجودية لأورفيوس وإينانا، ولأقنعتها المستعارة، إلا وهي مرتبطة بالليل ومرتدية لرمزيته، فالاغتراب يصبح مقرونا بالحلكة، والحب يضحي ملازما للقتامة، والموت يمسي مدثرا بالدكنة. فالليل يفيد، في هذا السياق، ذلك الصفاء الجواني المثالي المجافي لنهار الوجود وعمائه، ومن ثم يتحول الركن أوالزاوية، في معظم الإيهامات المجازية والرمزية التي تلجأ إليها القصائد، إلى ملاذ ليلي متخيل تتقي به الأنا الشعرية نهار الوجود هذا، أي أنها تحتمي به من جلبة نهارية مسطحة متخيلة وتدنوبفضله من هدأة ليلية عميقة، متخيلة هي الأخرى، وبالتالي من جوهر العالم. وفيما يكون طقس الحب ليليا خالصا، يستره ظلام المكان - الرحم الرمزي، يحصل ألا يزورّ انسحاب إينانا، إلى العالم السفلي، أبدا عن ميقات الفجر، بمعنى طلوع النهار. وبانسحابها إلى الليل الحق نراها تقود في أثرها أورفيوس إلى ليل - نهار اللحظة الرؤياوية الأشد وجعا وفتكا، اللحظة التي يلتمع فيها ضوء جسدها لبرهة تخيلية معجزة ثم لن تلبث التفاتة مخاطرة منه، نحوها، أن تطوح بها، مرة أخرى، إلى أعماق ذلك التحت الليلي، فيؤوب، هكذا، من شفوف ليل دامس إلى الخواء النهاري للوجود، إلى أشقّ حالات اغترابه الروحي، داخل برّانية كسيحة، محملا بجريرة النقص الإنساني، بمعرفته الشقية بالموت، وكذلك بيقين الاستحالة الشعرية والوجودية.

ففي التجارب الشعرية، الموسومة بجذريتها الكبيرة، و«في توازن منتصف الليل، دون انتظار أي شيء من تنهد الساعات، يتخفف الشاعر من كل حياة لا جدوى منها، يختبر اجتماع الأضداد المجرد في الكائن واللاكائن، يرى بشكل أفضل، في الظلمات، ضوءه الخاص»[347]، أي المستحيل الشعري والوجودي الذي ما إن يبرق نزر مخادع من إمكانه، خلال برهة التخيل المنخطفة، كما التمع ضوء جسد إينانا، حتى ينطمس ثانية، وإلى الأبد، في التجاويف اللامرئية لليل لا يمنح شيئا فيما خلا الموت المحقق. ومن هنا يأتي الإغواء الفائق الذي يمارسه التخفي

346. Gérard Genette : Figures II, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1969, p. 121.

347. غاستون باشلار : اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية، ترجمة : أدونيس، مجلة «مواقف»، ع44، شتاء 1982، ص97.

الليلي على الكتابة الشعرية المتجذرة أسئلتها، ذلك أن «ما يتجلى في الليل ما هوإلا انجلاء الليل، ومصدر الغرابة ليس متعلقا فقط بشيء ما من قبيل الخفاء الذي يظهر للعيان في منجاة من الحلكات ظهوره في مناداتها أيضا: اللامرئي إذن هوما لا نستطيع إيقاف النظر إليه، إنه ذلك الشيء الملح الذي يسفر عن ذاته»[348]. إن رحيل إينانا إلى الصميم من ليلها الأسطوري سيجعلها «تمتلك شيئا من الحميمية، لأننا عندما نلج إلى الليل نستريح من خلال النوم والموت»[349]، أما رحيل أورفيوس إلى ذات الليل فستكون نتيجته، بالإضافة إلى غنم المعنى المأساوي لليتم الشعري والفقد الوجودي، الظفر أيضا بحميمية التماس، الباهظ الثمن كيانيا، مع معنى الموت، تماما كما ظفر بها غلجامش، إثر غياب صديقه إنكيدو، والإله ناناز، عند دمار أور.

إن إعلاء شأن الليل والرفع من قدره، على نحوما فعلته التجربة الشعرية، لا يعبر عن تمجيد شعري، مستوجب، لليل الأورفي الاستثنائي، ليل الخطر الأجل، وكفى، بل لعله يتعدى هذا إلى التعبير عن نفور خلاق، تحسه المخيلات النفاذة، من ابتئاس النهار، من رتوبه، ومن طهرانيته الجوفاء. فالليل هومسرى الانزياحات الجسدية والروحية المعتنفة، ومثوى المباهج والآلام المدمرة، مثلما هومحط الانخطافات والآثام العاصفة، وموئل الخطوب والخبرات العالية، ومستقر الحدوس والتعرفات الغائرة. إنه بمثابة غشاء لسفول رمزي تتعلق به هذه المخيلات تعلقها باستبصار منبت الخطيئة الأصلية، لذلك «لا يمكننا عدّ الحظوة التي نعم بها الليل، بناء على الذي نستنتجه منها، اختيارا مباحا ومزكّى «طاهرا» بسبب من اقترانه بالإلهي، إنه، على العكس من هذا، اختيار آثم، تموقف من المحظور، وانتهاك»[350].

إن «الدالية الحقيقية للنص تكمن في تلاحم استرجاعاته من شكل إلى آخر، وفي إعادته لما يقول رغم ما يطرأ على طريقة القول من تغايرات مستمرة»[351]. من هذه الزاوية، وفيما يهم الدالية الإيقاعية للمتن يمكننا القول بأن تناوب النمطين الإيقاعيين، التفعيلي الخطي، والتفعيلي المدور، لا يعني، بأي وجه من الوجوه، انفصاما ما لبنية المتن الزمنية الشمولية. فالزمنان الناشئان من كليهما يؤولان، في المحصلة، إلى هذه البنية التي لم تكتف، في مسعاها إلى تخصيب زمنيتها، بما يولده النمطان الإيقاعيان من شحنات تزمينية، لأننا رأيناها تبادر إلى تشغيل وسائط أخرى وبلورة تغايرات ملموسة: كالتكرار، والوحدات اللفظية المتصلة بالدائرية،

348. Maurice Blanchot : L'espace littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 215-216.

349. Ibd., p. 216.

350. Gérard Genette : Figures II, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1969, p. 107.

351. Michael Riffaterre : La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 76.

والأخرى المحيلة على مطلق الزمن، انتهاء إلى الليل المتخيل وعاء لزمن شعري / أسطوري يستمد طاقة تماسكه من تلاقح مفعولات جميع هذه التوسلات ومن تعاضدها الأدائي.

المبحث الرابع

الدال المكاني

نحوهندسة شعرية / أسطورية لسفول العالم

من بديهيات الأمور أن تناول معطى الزمن لا يجب أن ينفصل عن تناول المكان. فتعالق المعطيين وتداخلهما لمن القوة والثبوت، إذ بالقدر الذي تجد فيه تجريدية الزمن كنهها المادي من خلال المكان لا يتيسر لهذا الأخير العثور على معناه الأونطولوجي المتراكب إلا إن هواستصدى تجريدية الزمن وأدمجها ضمن علاميته. ولاشك أن ما يتحلى به المكان من خواص تعيينية مائزة، تتخذ معبرها إلى الذهن والشعور الإنسانيين أقنية الحس، كالبصر واللمس، هوما يجعله سابقا على الزمن في مدرك الإنسان، مما تهيأت له معه جملة من التمثلات الص ائبة والاقترابات السديدة، في مختلف الحضارات والثقافات الإنسانية، وذلك لأن ما يتسم به المكان من ملموسية وعملية في دائرة المعيش الإنساني، مقارنة مع ما تنطبع به ماهية الزم ن من تجريد وتعال، سيمهد لمجمل الحضارات والثقافات الإنسانية ائتلافها التصوري حول دلالته الغشائية، أوالغلافية، أوبالأصح الرحمية، إذ الر م هوالمكان الأول الذي يتعرف عليه الجنين وهوفي بطن أمه، في حين سينحصر خلافها في نطاق ما يستحثه المكان، داخل كل حضارة أوثقافة، من تأوّلات، وتخريجات، وإسقاطات، وتلوينات، تتجاوب والخصوصية الحضارية والثقافية.

وباعتبار الفضائية Spacialité من صفات المكان ومقوماته، بحيث يفيد الفعل «فضا»، في اللغة العربية، الاتساع، المعادل للمصدر «فضو»، فقد اكتسب الاسم «فضاء»، بفعل امتياز الاقتران، دلالة المكان ذاته. فالمكان الذي قد يحقق تشكّله من خلال «المكنة»، [بتسكين الكاف أوكسرها]، التي هي بيضة الضبّة والجرادة، أومن خلال «الوكنة»، التي

هي عش الطائر، جائز أن يفضو، بحسب طاقة مكانيته الذاتية، فيتخِذ هيئة صحراء رحيبة، أوبحر مترامي الضفاف. وبإصرار الفيلسوف الفرنسي، الظاهراتي، غاستون باشلار على النظر إلى صدفة الحلزون كمكان مكتمل الجدارة، فإنما ليثبت قابلية المكان للتناهي، تشكّليا، إلى أضأل الحجوم، أوالنزوع نحوالتضخم، مثلما هي أوروبا، على سبيل التدليل، مجرد مكان، لكنه قاري متضخم الحجم. وهكذا فعلى منوال اللغة العربية يرتبط المكان في اللغة الفرنسية بالموضعية، أوالمحلية، التي تستضيف كينونة ما أوفاعلية ما، الشيء الذي استتبع ترتيب أسماء تحيل على الموضعية، أوالمحلية، مثل: ..Lieu، Endroit، Local، وأسماء أخرى موازية من شأنها تخصيص هذه الموضعية، أوالمحلية كـ: Maison، Café، ..Station، Nid، بينما أفردت كلمة «فضاء» Espace للإشارة إلى الانفساح، كأن يقال مثلا: ملعب فسيح Terrain Spacieux، بمعنى أن انفساحه من انفساح السماء.

بناء على هذا غدت الفضائية، باعتبارها صفة للمكان وأحد مقوماته كما ذكرنا، إمكانية مصطلحية ناجعة سواء لترسيم حدود المكان أولتسمية صنف الفاعلية التي تجري بداخله، لنقول مثلا : الفضاء الزراعي، والفضاء الصناعي، والفضاء السكني، والفضاء العسكري.. كأمكنة واسعة تضم هذه الفاعليات وما ينفرز عنها من ممارسات، وعلائق، وقيم.. أونقول: الفضاء الروحي، والفضاء الأخلاقي، والفضاء الأسطوري، والفضاء الأدبي، والفضاء التشكيلي.. كأمكنة واسعة بدورها تحتلها فعاليات رمزية، من هذا القبيل، مصحوبة، طبعا، بمختلف تداعياتها الذهنية والشعورية. وقد ينتقل بالفضائية، تأسيسا على هذه الإمكانية دائما، إلى التأشير على المجالية النصية لمكوّن أوأكثر في هذه الفضاءات، المنظور إليها بصفتها أمكنة مجازية، احتوائية، فنتكلم إثرها، إن شئنا ضرب أمثلة، عن الفضاء الأخروي في الإنجيل، وفضاء الفضيلة في الأخلاق، وفضاء الألوهية في الأسطورة، والفضاء الموضوعاتي في قصيدة، وفضاء السواد في لوحة تشكيلية.. إن الأصل هوالمكانية التي يهيئها المكان، لكن هذا الأخير ليس كتلة بكماء أوشكلا أصمّ، إن هويته مصدرها ما يشحنه به الإنسان من أفعال، وأيضا ما يتلقاه منه من انفعالات. ولكونه يجسد فسحة متعينة، لا يهم إن هي ضاقت أوكانت على جانب من الشسوع، تتقاطع فيها هذه الأفعال والانفعالات، فقد أمست الفضائية مسخرة للدلالة على الوجهين معا، المادي والمعنوي، لماهية المكان.

إن المكان ينبني من المادة، صلبة كانت أم رخوة، وحتى في بعض الأشكال التعبيرية، كالمسرح، والسينما، والرسم، والنحت، يحتفظ المكان بما له من مادية متأصلة. ففي المسرح يعهد إلى الديكور واللواحق التزيينية، وفقا لوجهة النظر السينوغرافية، بتشكيل المكان المسرحي والمكان السينمائي، وفي الرسم يناط بالصباغة أوالحبر تشييد المكان في مساحة اللوحة، في حين يتم الاعتماد في النحت على المادة المعدنية، أوالحجرية، أوالخشبية. سوى أن هذه الإمكانية تغيب في الكتابة الأدبية، فالأدب عماده اللغة، وكيما ينشئ نص أدبي مكانه الخاص يجب ألا يعول على أية وسيلة من غير وسيلة اللغة التي لا تمتلك، وإن كانت مادة نطقية - سماعية، القدرة على إنجاز تمدية مؤيقنة للمكان على نحوما هومتاح في الأشكال التعبيرية المذكورة، بل إن ما يجمع بين دوالها ومدلولاتها، أي اللغة، ليس أكثر من علائق اصطلاحية أوعرفية، فكيف ينتظر منها، والحالة هذه، بناء المكان على قاعدة النطق والسماع اللغويين ؟ حقا قد نستطيع إقامة تمييز نسبي بين الأنواع الأدبية في هذا الباب، إذ في الوقت الذي يسعف فيه الأداء الحكائي والوصفي كلا من الرواية القصة القصيرة على الإيهام، بطريقة أوبأخرى، بالملمس المادي للمكان المتخيل، يبقى الشعر، بتأثير من طبيعته المجازية والترميزية، أوبالأحرى بسبب من منزعه التكثيفي، غير معني باستنهاض مكان من جنس المكان الروائي أوالقصصي.

على أن هذا التمييز، بين الأشكال التعبيرية ذات المنحى التجسيدي من جهة والأدب من جهة ثانية، ثم فيما بين الأنواع الأدبية نفسها، لا يعدوكونه تمييزا من حيث درجة الأداء أوتراتبها، أما من حيث الجوهر فإن ما نلقاه من أمكنة، في مختلف الممارسات الفنية، لهي أمكنة فنية أولا وقبل كل شيء. ومع أنها قد تستدرج إلى وجداننا تشابهات، لا حصر لها، مع أمكنة واقعية نراها ونلمسها في الحياة، إلا أننا نكون، في الحقيقة، إزاء أمكنة فريدة، لا نظير لها، بحيث لا تشبه سوى ذاتها، أمكنة تقولها اللغة الفنية وتتخيلها، مقطوعة الجذور عن الواقع ومنبتة صلتها المفترضة عن تلك التي يحصل أن تشابهها من خارج العمل الفني، أمكنة، في الخلاصة، بلا ماض، وتاريخ، ولا ذاكرة، باستثناء ما تشترعه هي لنفسها داخل اللحظة الإبداعية. إن «القواعد التي بموجبها ينعكس الفضاء المتعدد الأبعاد واللامحدود للواقع في الفضاء الثنائي البعد والمحدود للوحة تصبح هي لغته الخاصة. وللتمثيل فإن قواعد المنظورية وهي تسمح في الرسم، باعتبارها أداة، بإعادة إنتاج شيء ثلاثي البعد

ضمن صورتها الثنائية البعد، تغدوهكذا إحدى أعمق علامات هذا النظام التشكيلي»[352].

وإذن فإن ما يصنع المكان في النص الشعري هواللغة الشعرية، وبما أن الأمر كذلك فليس للمكان، في الشعر، وجود من غير الوجود اللغوي. فالنص الشعري لا يجسد المكان وإنما يتمثله، ويقترب منه، ويعبر عنه، كما هوالشأن في سائر الفنون. إنه يحفز اللغة الشعرية على تلفظ المكان، واضعا تحت إمرتها انتواءاته التخيلية ومقاصده الرؤياوية، بمعنى أنه يستحثها على إنشاء مكانيتها الخاصة، واجتراح أبعادها ومسافاتها ومقاساتها، على أن تملأها بتلك الحميمية الجاذبة، التي هي من صميم كل فن، بما يجعل القراءة لا ترتاب، ولوللحظة، في أنها تعرف، حق المعرفة، أرجاء المكان الشعري المتمثل وسراديبه، نبضه ورائحته، ما يختلج فيه من حيوات ووقائع.. ويجعلها أيضا متواطئة خياليا، حتى النخاع، مع ما يتهيأ لها وكأنه مكان حقيقي، أليف، وما هوكذلك، لأن «الكلمات -بخاصة في الاستعمال الشعري- ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء، وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة»[353].

فإذا كانت «لغتنا منسوجة كلية من الفضاء»[354]، فما بالنا بالأدب، بما هوفعالية لغوية بامتياز. ف «الأدب اليوم -ومعه الفكر- لم يعد ينقال إلا من خلال مصطلحات المسافة، الأفق، العالم، المشهد، المكان، زاوية النظر، الطرق والبيوت : إنها وجوه أولية، لكنها تخصيصية، وجوه بكامل ما في الكلمة من معنى، إذ «تنفسح» اللغة إلى الحد الذي يتحول معه الفضاء، في ذاته، إلى لغة تتكلم وتنكتب»[355]. ومن هذا الجانب بالتحديد يمكننا الحديث عن حساسية بالغة بالفضاء في هذه التجربة الشعرية، عن هوس به، أو، بصيغة موازية، عن التفات نابه ومتواصل إليه، مما يرتفع بالدال المكاني إلى مرتبة الدوال المركزية في المتن. ومثلما يجري في كل التجارب الشعرية، لما تختار كل منها تكييف مكانيتها مع

352 - Youri Lotman: La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 309

353 - الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة1967، ص132.

354- Gerard Genette: Figures I, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, p. 107

355- Ibd., p. 108

انتواءاتها التخيلية ومقاصدها الرؤياوية، ستجد هذه نفسها مسوقة، هِي الأخرى، إلى توفير مكانية موائمة لانتواءاتها ومقاصدها. ف «الفضاء، غير منفصل عن الزمن، يعد في نفس الآن مكانا للممكنات -ومن ثم رمزيته إلى السديم الذي منه تشكلت الأصول- ومجالا للتحققات، إنه يشير إلى الكون، إلى عالم منظم»[356]، و«لما كان الأنا موجودا -في- العالم، فينبغي علينا أن نشير باختصار إلى تشابك الأنا والعالم»[357]. وبما أن التجربة الشعرية تشتغل على قاعدة الأسطورة فإن تشابك أناها الشعرية مع عالمها المتخيل سيتسم، في نطاقها، بلونية أسطورية مفعمة، لأن المسألة تتعلق بذات أورفية تصر الأسطورة على أن تفصل لها مصيرا مأساويا بالداخل من عالم يرين عليه زمن لانهائي، وتتأسس مهاديته الرمزية من أربعة عناصر كونية هي : الماء، والهواء، والنار، والتراب، وفوق هذا وذاك فهوعالم سفلي، أي عالم تغييب ومواراة، لا يسمح إلا بممكن وحيد هوالموت.

ومعلوم أن فكرة السفول لمن الركائز الأساسية للتصور الديني والأسطوري، فالتحت هوبمثابة متاه لامرئي، كالح، ليلي، يربض عند سفح كتلة العالم. إنه ذلك المكان الذي تند مساحته عن أي قياس لأنه ينتمي إلى المجهول أوالغيبي، وكل هبوط إليه إنما هوهبوط إلى المجهول أوالغيبي، أوبالأدق هبوط نحومجهولية الموت وغيبيتها. ففي ذلك التحت إذن، وضدا على ممكن العودة، أي الحياة، الذي قد يستأثر به البعض من الآلهة أوأنصاف الآلهة، كما في الميثولوجيا السومرية، ستجبر التجربة الشعرية الإلهة إينانا على تقمص قدر اللاعودة، أي الموت، الذي ألم بيوريديس الإغريقية، وذلك حتى يتسق انخرام أجلها مع اقتضاءات الأسطورة الأورفية، ومع إشاريتها الشعرية والوجودية والثقافية والتاريخية.

توافقا مع هذا ستجنح التجربة الشعرية إلى تمثل العالم اتكاء على رمزية الهبوط الأسطوري، مما لا غنى عنه سواء في الميثولوجيا السومرية أوالإغريقية: هبوط إينانا ثم هبوط أورفيوس، هبوطها هي إلى حتفها، وهبوطه هوإلى حيث يمتلئ بمعنى الموت ويكنز

356 – Jean Chevalier–Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, pour L'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 414

357 – جيرد براند: العالم والتاريخ والأسطورة، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، مجلة «فصول»، المجلد4، ع1، أكتوبر- نونبر- دجنبر1983، ص108.

معرفة جذرية بفداحته، هنالك في مكان سفلي، أوتجويف أرضي غائر، أوقاع لا يحده البصر، يكون القدوم إليه من أعلى إلى أسفل، في انطباق مع عمودية رمزية لها علاقة بمتخيل السمووالانحدار، إذ الأعلى هومجال الإلهي، والمقدس، والنور، والحياة، بينما الأسفل هومثوى الإنساني، والمدنس، والظلام، والموت. إن إسفال العالم معناه تذويته Subjéctivation شعريا وأسطوريا حتى يستجيب لحركية الرؤيا الأورفية وتحولاتها، وهندسته جغرافيا متقعرة تدلف إليها الكتابة الشعرية بغاية التحرش المجازي والرمزي بسؤال الموت أوسؤال المستحيل، ذلك «أن الفضاء الذي يلتقطه الخيال لا يستطيع البقاء ذلك الفضاء اللامبالي المطاوع لقياس المهندس وتفكيره. بل هوفضاء معيش ليس في إطار يقينيته وإنما عبر سائر المزايا التي ينطوي عليها الخيال»[358].

على هذا النحوستتخذ تفضية Spacialisation العالم المشعرن في المتن دلالتها السفلية الجد مشبعة، بحيث على قدر ما تحدده هو، كمكان كبير Macro-Espace، تنطلي أيضا، ودونما تمييز، على مختلف الأمكنة الصغرى Micro-Espaces التي تحتويها مجاليته، إذ لا تعزف حتى أدق الهيئات المكانية عن الاندغام، من داخل ذريتها المتناهية، في هذه الدلالة وتمرية صورها. وبنظرة متفحصة إلى مجموع الوحدات المكانية المتمثلة في المتن، باعتبارها فضاءات تجري في نطاقها وقائع الاغتراب، والحب، والموت، التي يحياها، تخيليا، كل من الأنا الشعرية وإينانا، نستنتج أنه في الإمكان تقسيمها إلى ثلاثة أصناف مكانية: صنف الأمكنة -العتبات، وصنف الأمكنة- الأرحام، ثم صنف الأمكنة المفتوحة. وللإشارة فقد عملنا على استقصاء كل الأمكنة[359]، سيان كانت معرّفة بالعلمية «كونها أسماء علم» أولا تحدد مكانا علما، وردت في صيغة المفرد أوجاءت في صيغة الجمع، من غير أن نسقط المؤشر النعتي عند إحالته على مكان ما، أوأن نهمل بعضا من لواصقها السياقية القريبة، ممّن نراه مدققا لهويتها. وحتى تتم لنا معاينة الطبغرافيا المكانية الشاملة للمتن نقترح تسطير الأصناف المذكورة:

358- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 17

359 – نسوقها بحسب تسلسلها السياقي في المتن بغض النظر عن تكرار بعضها، الذي ترجحه الأهمية السياقية. ماعدا الأمكنة – العتبات التي اكتفينا فيها بصيغة واحدة فقط لكل وحدة مكانية، ثم رتبناها من عندنا بناء على درجة عتبانيتها.

* الأمكنة ـ العتبات :

الساحة / الميدان / الطريق / البولفار / الشارع / ممشى / السبيل / الممرّ / قارعة / الرصيف / الدرب / الزقاق / منعطف / منحدر / المعابر / قناطر / الجسر / المصعد / السوق / المطار / المحطة / القطار / المترو / تراموای / الباص / الطاكسي / الحافلات / العربات / السفائن / مركبة.

* الأمكنة ـ الأرحام :

المقهى / الحانة / السرير / الأريكة / الغرفة / المتحف / سينما أريول / المطعم / المسرح / فندق متروبول / المصطبة / المنزل / الكهف / الكوخ / القصر / المغارة / محارة / جوف الصدف / خيمة / معبد / هيكل / المرقص / قلعتها المهجورة / مخزن من مخازن باتا / القاعة / الصالة / مطعم / مقبرة برلين / منزل منزو / فندق هيلتون / العيادات / الملاهي / مخفر حجري / الطابق السابع / القاع / الهياكل / المعبد / العمارات / الحانة الدائرية / المزار / مخيم / الشقة / السجن / مكتب / السيرك / مقهى البرازيلية / ركن منعزل / العلب المشبوهة / المبغى / خمارة / البهو / صندوقي / الفنادق / العمارة / المطاعم / مطعم / حانة / زاويتي / المشرب / البرج القوطي / المبنى الحجري القاتم / قبوي / الخدر العالي / نفق / الحوانيت / البلاط / زوايا / دارة الثقفي الغليظ / مأوى / دهليز / الأروقة / الفندق / البوفيت / الغرف / أندية العري الليلية / أقبية / القاعة / حجرتها / خان هرم / الطلول / البنوك / مبان / الوكر / المخدع / جانبا / المتجر الخزفي / منزل الأقنان / المصارف / المسلخ / النادي العقاري / القفص / منتدى / وجر موبوء بالسكارى / أقبيتي / شبر / المقاهي / ملاجئ / أبراج / الملجأ / الوكور / وكنة.

* الأمكنة المفتوحة :

الحديقة / الكوكب / القرية / الدنيا / بستان / أندلس / البرازيلية / الفلوات / غابة الصنوبر / الفرات / قارة / مدن / أور / برناسوس / مدن مطمورة / مجرات / كوكبي اللاهي / مجرات / حقل / أرض / بابل / مدن الإغريق / فيينا / برلين / برلين [مكررة عن قرب] / حاضرة / القرى / قرى القش / عواصم منهكة / الريف / ظبي عراقي / نيويورك / الأرض / السومرية / سومريا / السومري / أريدو / السومرية / آشور / الأوزبكي / السهوبي / الاستوائيات / طوكيو / أثينا / المدن الكوكبية / آسيا

البراري / أوراسيا / الصحارى / ضاحية / الأرض / الأدغال / الغابات / القطب / مدن الناطحات / الشرفات / سطوح عالية / نجمتك البابلية / المدى / في كل أرض / البراري / الربى / البصرة / مدار / المتاهات السديمية / المرج / أفقي / كون آخر / بابل / الكواكب / الأمزوني / المدن المعدنية / بيزنطة / تخوم / بادية السرايا / القرى / الفلاة / سبأ / روض بنعمان الأراك / اليمانون / دمّون / بعلبك / باريس / النيل / الزاب الصغير / أفق أدرد / العالم / الجهات القصية / الأقاصي / الضواحي / آخر الأرض / إرم / جنائن / البلدة المصدورة / المنافي / الهرم / العرصات / مرمرة / استمبول / صوفيا / فيينا / دنياك / العالم / المعمورة / عواصم غمّ / بابل / المنفى / فلوات / الأرض / المدن المهجورة / بابل / أريدو/ صنعاء / الفضاء الرحيم / تهامة / البابلي / الكواكب.

وحين تملينا لهذه الوحدات المكانية، في إطارها الشمولي، فلعل أول ما يبدوللعيان هوالحدّية العميقة التي تكتسيها تعالقاتها وتناوباتها. فالقراءة تكون مطالبة باجتياز مسافة تخيلية ضوئية، إن سمح التعبير، بين «المحارة» و«الجهات القصية»، بين «القاع» وجبل «برناسوس» الإغريقي الأسطوري، بين «ركن منعزل» و«كون آخر»، بين «وكنة» و«المتاهات السديمية»، بين «المسرح» و«المصارف»، بين «المعبد» و«المبغى»، بين «المتحف» و«النادي العقاري»، بين «مخزن من مخازن باتا» و«دارة الثقفي الغليظ»، بين «المدن المطمورة» و«مدن الناطحات».. فأن تلتئم في محفل مكاني واحد أسماء «البولفار»، و«المصعد»، و«العمارات»، و«الترامواي»، و«هيلتون»، و«البوفيت».. مع أسماء أخرى مثل «الأدغال»، و«الغابات»، و«البراري»، و«القطب»، و«قرى القش».. وأن تتجاور نعوت «البرازيلية»، و«الأوزبكي»، و«الاستوائيات»، و«القوطي».. مع نعوت من قبيل «عراقي»، و«سومري»، و«البابلي».. أوأن تتلامس مدن عصرية، ك «موسكو» - ولوأن اسم موسكولا يرد صريحا في المتن إلا أن قرائن عدة تحيل عليها منها اسم إحدى قاعاتها السينمائية واسم أحد فنادقها -، و«فيينا»، و«برلين»، و«نيويورك»، و«طوكيو»، و«باريس»، و«استمبول»، و«صوفيا».. مع مدن العتاقة الأسطورية أوالتاريخية، ك «أور»، و«بابل»، و«مدن الإغريق»، و«أريدو»، و«أثينا»، و«البصرة»، و«بيزنطة»، و«بعلبك»، و«إرم»، و«صنعاء».. ثم أن تجري تلك النقلة التخيلية المتطاولة من مكانية «الكهف» إلى مكانية «المدن المعدنية»، مرورا بمكانية «آشور» و«الأندلس»، مثلا، فإن لمّا يضفي على النسيج المكاني العام، في المتن، مسحة

كونية، وغرائبية في ذات الوقت.

فمثلما اقتضت المرامي الشعرية / الأسطورية للمتن إرساء زمنية لانهائية للمأساة الأورفية، نفسها هذه المرامي ستوجب افتراش الكتابة لمكانية لانهائية في أرجائها سيباشر أورفيوس رحلته الرمزية باحثا عن إينانا. إن تأثيث المجال الرؤياوي للتجربة الشعرية بأمكنة تختلف من حيث حجومها وأقيستها، من حيث أزمنتها ووظائفها العملية والترميزية إن هوإلا تكثير إيهامي لواحدية المكان الشعري / الأسطوري الذي تلح عليه التجربة وتستمسك به، وما من مكان، من هذه الأمكنة، كبرت أوتضاءلت هيئته، تقادم أواستجد عهده، دنيويا كان أم روحيا، إلا وهوينصب بؤرة مكانية شعرية / أسطورية تحكم عليه بالانضواء إلى تلادة فضائية متخيلة تتحول بموجبها المشهديات المكانية المعاصرة إلى عوالم سفلى تحضن دكناتها نفس الرجة الكيانية التي حاقت بأورفيوس في غياهب أرض اللاعودة وطوقته بذلك التسآل المرير، اليائس، عن مغزى الموت.

إن الأمكنة -العتبات تتصف بصبغة انتقالية واضحة، إذ هي أمكنة- جسور تعبرها الأنا الشعرية إلى الأمكنة-الأرحام أوالأمكنة المفتوحة. ومع صبغتها الانتقالية فإنها لا تتوانى عن استجماع أوفى ما يمكن من مؤشرات الانضباط للفضاء الدلالي الناظم للتجربة الشعرية، فضاء الاغتراب والحب والموت. فقد تصير الطريق العامة، المرتقية تخيليا إلى صعيد عالم سفلي، مكانا لاغتراب الأنا الشعرية، أولهنيهة حب أسطورية مع إينانا، يغلفها حس اغترابي قاس للعشيقين معا في وحشة الوجود، أولاقتراف العشيقة السومرية انفلاتا آخر من انفلاتاتها المستديمة، فتأخذ الأنا الشعرية، من فورها، في معاودة ترصدها المثابر لامرأة تأبى الثبات في مكان واحد معلوم، وبالتالي على تسمية واحدة قارة، كما سنرى ذلك لاحقا.

أما الأمكنة-الأرحام فاصطلحنا عليها كذلك لأنها أمكنة سمتها الانغلاق، والحميمية، بله الجذرية، كما أنها موصولة، بأوثق العرى، إلى المدار المجازي لليل الأورفي السميك. ففي نطاق هذه الأمكنة تشف، وبقوة، دلالة الاغتراب في منحاها المأساوي المثلث: اغتراب الأنا الشعرية عن عالم سفلي قذف بها إلى إيلامه المبرح من نعماء «إيدن» السومرية، أي تدحرجها من صعيد الامتلاء الروحي إلى دركِ الضحالة الأرضية، واغترابها وهي بمعية إينانا، ضمن لحظة عشقية متخيلة، متسامية، عن انحطاط العالم، ثم اغترابها الأشد حين تضيع منها إينانا وتلبس هويات أنثوية كونية، متعددة وزئبقية، موالية بذلك خطواتها الحثيثة نحوتلك النقطة الحرجة في مملكة الموتى. إن إفلات إينانا لا يعني تضييع مجرد امرأة، لكون اللحظة العشقية إن هي إلا وجه استعاري للحظة رؤياوية أعظم يمثلها الزمن السومري، بل إنه يعني اليأس المطلق للأنا الشعرية من استعادة الوجود لبهاء زمنها السومري ذاك.

إن هذه الأمكنة التي تحقق نسبة عالية من التلاؤم، مجازيا ورمزيا، مع دلالة الاغتراب، التي تطفح بها قصائد المتن، من خلال الركن والزاوية، مثلا، لكون الركن قد يقبع، بفعل التخيل، في مكان متناهي الصغر كالمحارة والزاوية قد تتشكل في مكان متناهي الكبر كالمجرة، هي الفضاءات التي تستقيم والكينونة التكوّمية، الخلاقة، لذات شعرية ليس بحوزتها ما تقاوم به خرابها الوجودي المريع سوى رصيد تذكراتها للطفولة، والصداقة، والحب. ففيها تتموضع آخذة مسافتها الكيانية عن جلبة -خواء الوجود، متأملة الانفساح الفقير للعالم، ومستبطنة انسياقه الأصم إلى تبدده واندثاره. إنها تعتبر، على هذا النحو، فضاءات- مراصد تراقب منها هذه الذات الوجود مراقبة تقوم على التحفظ والخشية لأن علاقتها به هي علاقة تقية وجودية وانفصال روحي، أوبتعبير آخر علاقة تجاذب بين ما هوجواني وما هوبراني، ما هوحلمي وما هوواقعي، بحيث يتضمن «حلم اليقظة قيما تطبع عمق الإنسان»[360]. فهدأة الأركان والزوايا هي ما يسمح للذات الشعرية باستراق لحظتها السومرية المضاعة، لأن «كل زاوية في منزل، كل ركنية في غرفة، وكل فضاء يقبل الاختزال إلى حيث نحب أن ننشدّ إلى أنفسنا، أن نلتم حول ذواتنا، إلا ويعد، من الوجهة الخيالية، وحدة، أي بذرة لغرفة، نواة لمنزل»[361]. وحتى عندما تنوجد الأنا الشعرية، سواء لوحدها أوبرفقة إينانا، في أمكنة-أرحام أكبر من الركن والزاوية، في معناهما الحصري، كالمسرح، والسينما، والمرقص، والسيرك، والمتحف، والمعبد.. فإن هذه الفضاءات تستهام كأركان وزوايا رمزية، إذ علاوة على ما تتسم به من رحمية تردف إليها وظائفها الثقافية والفرجوية والروحية، في حالة كهذه، ميزة الإثراء الرؤياوي وفائدة التحصين من رداءة العالم، مما يوطد التواشج بين خبرة الاغتراب من جهة وخبرة المعرفة والمتعة والصفاء. ونفس الشيء لما ينخرط الاثنان في لحظتهما العشقية، التي تعاش عمقيا كلحظة اغترابية، إذ يتقمص المنزل، أوالغرفة، أوالسرير هندسة الركن أوالزاوية في مقابل عالم مفضوح حد السأم، ويتلون بالطعم الحبوري للسقيفة الكونية الأولى، سقيفة «إيدن» السومرية، ذلك أننا «ونحن نتذكر «المنازل»، و«الغرف»، فإنما نحن نتعلم «أن نبقى» في ذواتنا»[362].

ولأن ملاقاة إينانا تكون متبوعة دوما بانسحابها المباغت، لأن ذلك ما ترغب فيه التجربة الشعرية، فإن انطلاقها إلى حال سبيلها الرمزي إما أن يتم من مسرح، أومرقص. أومقهى، أومنزل.. لتمر عبر نفق، أودهليز، يسلمها إلى أمكنة-عتبات : طريق، فمنعطف.

360 – Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 26

361- Ibd., p. 130

362- Ibd., p. 19

فجسر، فمحطة، فمترو، أوباص، أوترامواي.. انتهاء إلى ذوبانها، الدال، في سديمية الأماكن المفتوحة. وفي متاه هذه الأماكن وزحمتها تتلاشى إينانا عنوة، تصميما منها على توريط الأنا في مسافة أخرى إضافية ضمن سفرها الرمزي نحواليأس والاستحالة. فبمجرد القبض عليها في «حديقة»، أو«مرج»، تصير وجهتها القادمة «باريس»، أو«بابل»، وإذا ما عثر عليها في «قارة» ما، أو«في آخر الأرض»، فإن تعقبها ثانية يلزم أن يجري في «الكواكب»، أوفي «المجرات»، وهكذا دواليك، لأن التجربة الشعرية بتماديها في حرمانها من عنوان رمزي ثابت وجعلها تقطن كل الأمكنة، مثلما هي تنتمي إلى سائر الأزمنة، إنما مرادها التوكيد على أن مستقرها الفعلي هوالغياب، أي الموت، وأن الإمكانية الوحيدة المتاحة للكتابة هي إمكانية المجيء المأساوي إليها، والإقامة الرضية المغتبطة بجوارها، رغما من هول الرزء، في ضيافة الغياب، في كنف الموت.

وباعتبار قاعدة العالم المشعرن قاعدة رباعية كونية فقد استدعى هذا المعطى تداخل عناصر : الماء، والهواء، والنار، والتراب، مع جميع الأمكنة الماثلة في المتن، بما يجعلها الإكسير أوالنسغ الذي تدين له بتكونها وحيويتها. فهي تتمظهر شاحذة في روح المكانية الشعرية / الأسطورية، مطيعة مطاوعة مثلى للمنحى السفلي للعالم، وتحثها على استقبال جملة من الإشارات لا تكف عن تأجيج معنى الإفناء: كالتدمير، والمحو، والإحراق، والتبديد، والطمس.. فالطريق غالبا ما تتخيل مغمورة بالماء، والمدينة تسطوعليها الريح، في حين يمكن للنار أن تشتعل في غرفة الحب، وللتراب أن يغطي الذوات ويطمر الأمكنة.. غير أن هذه الفاعلية السالبة لا تمنع، مع ذلك، اللاوعي الرؤياوي الرعوي، في التجربة الشعرية، من استمالة عنصر الماء، من داخل جدله مع العناصر الثلاثة الأخرى، إلى التغذية الرمزية لصورة «إيدن» السومرية في اطراد مع ما تطويه الأنا الشعرية من أدراج تنحدر وجهة العالم السفلي.

وهكذا فإن كان اقتلاع الأنا الشعرية من مسقط رأسها الروحي، السومري، وانغمارها في انفعال وجودي اغترابي، بالغ الحدة، هوالدرج الأول في سلّم هبوطها إلى العالم السفلي، واستيهامها اليائس في لحظة الحب التي تتيحها إينانا، كإمكانية تصالح، متخيلة، مع مسقط الرأس ذاك، هوبمرتبة درج ثان، فإن استحصال اليقين الرؤياوي بغيابها النهائي لهومدرج تلك الخطوة العملاقة، المتجاسرة، إلى الصميم من سفلية العالم، بحيث إن «كل كائن إنساني إلا وهومنشد، وإن لاشعوريا، إلى المركز، المركز الذاتي الأحق الذي يمده بالحقيقة تامة غير منقوصة»[363]. على أن بلوغ الأنا الشعرية تلك النقطة المركزية، القصية، في رحيلها الرمزي، يفترض وجود «فوق»،

363 – Mircea Eliade: Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 69

أو«علو»، منه كان انطلاق هذا الرحيل، كما يفترض، بالموازاة، تنشيطِ الذاكرة الفردوسية لأنا مقودة إلى جغرافيا تحتية هي على الضد من عليائها المضاعة، ذلك «أن التعارض القائم بين «علو-تحت» يصبح أحد الثوابت البنيوية ليس فقط لتضادية «خير-شر» وإنما كذلك لتضادية «حركة-سكون». فالموت - انقطاع الحركة هوبمثابة حركة صوب الأسفل»[364].

ومن هنا غزارة اشتغال رمزية العلاوة أوالفوقية في أكثر من قصيدة في المتن :

- .... تلمع الأضواء في عينيك
في الإسفلت، في ارتعاشة الأوراق، من
نافذة مضاءة في الطابق الثامن تلقي نفسها
أغنية ضائعة، أعرفها تتكئ الآن بكتف
مائل منزلق القميص، عيناها إلى الليل الحريري[365].

- وها أنا أهبط في قرارة الظلماء
وفي يدي كسرة خبز من حقول الريح
وحفنة من ماء.
قيل : إذا ما أكلت وابتردت عادت إليها الروح
ووضع التاج على مفرقها، وانحدر الخزّ على كتفيها،
وقيل لي : من يملك الصبر على التحديق في عينيها،
في اللهب الزبرجديّ، اللهب الغريب ؟
وقيل : من يلمس في ثدييها
طير الزمان الأزرق العجيب ؟
ومن ترى
يقطف في ظلال برناسوس زهرة الذرى ؟[366]

- اهدئي عند جرفك أيتها الموجة، الصبية
الشاحبون المهازيل في الفندق الرطب
يكتشفون المدينة، والنحو، قمصانهم أبحرت في

---

364 – Youri Lotman: La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 314

365 – قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص173-172.

366 – الملكة والمتسول، نفس المرجع، ص200.

سطوح مؤجرة تخفق الريح فيها................[367]

- «إنني أقطن الطابق السابع»

العشب يبتل، سيدتي هل

رأيت القرى الصفر في خفق

أثوابه ؟ هل سمعت الكلاب

الحزينة في آخر الليل في

البار ؟ ما اسمك سيدتي ؟

«من أعالي نيويورك يهبط أورفي

إلى غابة الصخر، يهبط أسود في وجهه النار

والعشب، في وجهه الألق الأخضر الذهبي[368].

- هل تعلمت في مدن

الناطحات التقلب في

الحب ؟

«عفوا. ولكنني لم أعد

أتذكر».

والموعد المتكرر ؟

تضحك دون اكتراث، وتنشر فوقي مظلتها[369].

- تندفع الريح أحصنة ساقها الذعر، ألقى بها

في الجهات القصية منهكة، أوتجيء انقضاضا

على الشجر الرطب،

تهدأ آنا، وتجأر نائحة، أو

تدوّم نابحة في الأعالي[370].

ففي النموذج الشعري الأول يستثمر تعبير «الطابق الثامن» في الكناية عن درجة

---

367 – الإقامة على الأرض، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص264.

368 – هبوط أورفي، نفس المرجع، ص282.

369 – أوراسيا، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص370-369.

370 – في مثل حنوالزوبعة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص60.

علومشبعة، بما فيه الكفاية، تنهوي منها «أغنية ضائعة»، تعار لإينانا التي يستتبع انهواؤها انحدار الأنا الشعرية في اتجاهها. وفي النموذج الثاني تحضر رمزية جبل «برناسوس» Parnasse، موطن ربّات الشعر في الميثولوجيا الإغريقية، مردوفة برمزية «الذرى»، إذ لا يقف الأمر عند حد إشاعة مناخ أسطوري في تضاعيف هذه الصورة، بل هناك أيضا إرساء لتقابل ضدي بين السفلية المتطرفة التي تحبل بها «قرارة الظلماء» وبين العلوالمجنح الذي هوقرين «الذرى». أما في النموذج الثالث فتوظف رمزية التعالي، الملازمة ل «السطوح»، مصطبغة بإشارية الانفساح العريض التي تبثها استعارة «قمصانهم أبحرت»، بينما يعيد النموذج الرابع إنشاء نفس التنازع الدلالي القوي، الماثل في النموذج الثاني، إذ تستثير «أعالي نيويورك» مدى قصيا في مضمار العمران العمودي الاتجاه، وضمنيا سحق المهبط الذي ينتظر أورفيوس. وإذا كانت «مدن الناطحات» ترشح بدلالة عمودية متناهية، فإن «الأعالي» تبدو، من جهتها، على جانب من الرحابة الدلالية، لأنها مفتوحة على معنى التصاعد والكثارية واللاتعين. بهذه الكيفية إذن يتشخص، شعريا وأسطوريا، الموقع الرمزي الذي تقدم منه الأنا الشعرية، وتتوضح، بالتالي، المسافة الطوبولوجية بين «إيدن» السومرية، الطاعنة في تعاليها، وبين عالم سفلي، طاعن، هوالآخر، في تقعره، إذ أن «الطريقة التي ينقسم بها النص، توسطا بحدّه، تشكل إحدى خواصه الجوهرية. فالحد يمكن أن يكون معناه التفريق بين «الأقارب» والأغراب، الأحياء والموتى، الفقراء والأغنياء»[371]، وقس على ذلك.

لقد كان ديوان «نخلة الله» مستقر المنزع التمجيدي لعالم رعوي، حبوري، أي لتعال روحي كانت تحياه الأنا الشعرية، وبمجرد انفصالها عن عالمها ذاك سيأخذ الالتماع المتقطع لماضيها الفردوسي في الدواوين الموالية، مثلما أوضحنا في أكثر من مناسبة، شكل استغاثة ذاكرية وحلمية، لاواعية، أمام فداحة خطب رؤياوي كان قيد التهيؤ في جوف العالم السفلي. ومن الطبيعي أن تفتر وتيرة هذه الاستغاثة في دواوين : «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، ثم تشتد ثانية في ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، وذلك توافقا مع وصول التجربة الشعرية، في غضون انقفالها، إلى أفقها الرؤياوي، القيامي، المروّع. ف «الرمزية الشعرية هي، قبل كل شيء، إعادة اكتشاف للعلاقة بين اللغة والجسد، ولما علمنا التحليل النفسي تسميته ب «اللاوعي» الذي تجري العمليات النفسية، الحلم على وجه التحديد، في خضم اندفاعه»[372]، والذي يتكشف، في هذا السياق، عن استمساك الأنا الشعرية، الدال،

371 – Youri Lotman: La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 321

372 – Daniel Briolet: Le langage poétique, de la linguistique à la logique du poème, Paris, Ed.

بماضيها الرمزي المتصرم :

- دعني أحسك كالعبير

كالدفء في وجنات طفل، كالنسيم يمر بعد ضحى مطير

دعني أحسك يا إلهي.

كحليب أمي في شفاهي.

يا غفوة فوق الحصير

والماء كالبلور في كوز الفخار[373].

- من قبل أن تشتد أذرعنا وتلفحنا الظهيرة

كنا تمد إليك أيدينا الصغيرة

متوسلين فتمطر الدنيا عطايا

فنذوق، قبل الطير، تمرا قد توهج كالمرايا

وأسرّة العشب الوثيرة

في ظلك الضافي البرود يلفهن شذى الصباح[374].

- ومعشوقتي امرأة في الثلاثين مرت عليها

القرون ولمّا تزل في الثلاثين، في النخل

تغلي الظهيرة والرز يشهق نديان، جاءت

تراودني، يالفخدين ممتلئين، افترشنا

السنابل.. لي ليلة عشت فيها ثلاثين

قرنا..[375]

- .... هل يذكر الماء

جرفا إلى طينه البط يأوي ؟ قرأنا جرائد

سرية طعمها الخبز يغمس في الشاي

أسماؤها الطين والعشب والصبية الشاحبون

Fernand Nathan, 1984, p. 50

373 – الكوز، «نخلة الله»، أ. ش، ص8.

374 – نخلة الله، نفس المرجع، ص58.

375 – الرباعية الثانية، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص236-235.

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة، السرو
منحنيا فوق قبر ابن جودة ينشر ريش
العصافير،
هل يهجر النخلة الطير في الفجر ؟
«قمصاننا أبحرت وحدها»
في المطار الزجاجي يبتل وجهك
«إني أخبئ في وجهي
النخل والمنزل القصبي»
الموائد تحت المظلات مشغولة
والغصون النحيلة تقطر..
«في المدن الممطرات الدخان
الجنوبي يذكره الطير..»[376].
- .... ها إني أسمع في الشجر
العاري آهات خريف، في أفقي تتجمع
سحب باردة، ويدب ضباب، ها أنا أسمع
ثانية طاحونة ريف نائية، وتلاطم ماء
الجرف، وهمس نخيل،
ها أنا أسمع امرأة
تتأوه، تكشف عن ثدي لهبي الثلج، وعن فخذ
لهبي الثلج، تسرح في الكوخ الموج الناريّ،
وتبسم لي، تتهدج آهات وتحدثني عن
قصر منعزل، حجري عبر سهوب القش
وبردي الماء العاري[377].
- كنت ابن عشر أقود المهارى
إلى الجرف، ها هي جارتنا في اقتراب من الخيل،
تهمس شيئا لها،

376 – الإقامة على الأرض، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص265-264.

377 – خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص450-449.

لم أكن غير طفل، ولكنني أتذكّرنا
كلما ؟ انتصف الليل، أيقظنا طارئ،
أي حمحمة ؟ أيّ
هرولة في الجوار[378].

على هذا النحوإذن يتم استنبات جملة من القرائن التخيليّة بهدف التوكيد على أن ماضي الأنا الشعرية الرمزي لم يفتأ قائما على صعيد التذكر والحلم. ولما نقول الماضي الرمزي فبقدر ما يتصل الأمر بالطفولة الوجودية لهذه الأنا، فإن له مساسا أيضا بطفولة العالم، لما كانت الكينونة في الدرجة الصفر من بدئيتها. ف «كيما يحصل تشييد شعرية لطفولة مستثارة من خلال حلم يقظة يلزم إعطاء التذكرات مناخ صورة شعرية»[379]، وفي هذا الباب نلاحظ كيف تتلون النماذج الشعرية المثبتة بتلوينات تخيلية، ذات طابع رعوي، تكثفها بخاصة تعابير مثل «كحليب أمي في شفاهي»، و«الماء كالبلور في كوز الفخار»، في النموذج الشعري الأول. و«متوسلين فتمطر الدنيا عطايا»، و«تمرا قد توهج كالمرايا»، و«أسرّة العشب الوثيرة»، و«يلفهن شذى الصباح»، في النموذج الثاني. و«في النخل تغلي الظهيرة»، و«الرز يشهق نديان»، و«افترشنا السنابل»، في النموذج الثالث. و«هل يذكر الماء جرفا إلى طينه البط يأوي ؟»، و«السرومنحنيا فوق قبر ابن جودة ينشر ريش العصافير»، و«إني أختبئ في وجهي النخل والمنزل القصبي»، و«الغصون النحيلة تقطر»، و«في المدن الممطرات الدخان الجنوبي يذكره الطير..»، في النموذج الرابع. و«ها أنا أسمع ثانية طاحونة ريف نائية وتلاطم ماء الجرف، وهمس نخيل»، و«تحدثني عن قصر منعزل، حجري عبر سهوب القش وبردي الماء العاري»، في النموذج الخامس. و«كنت ابن عشر أقود المهارى إلى الجرف»، و«لم أكن غير طفل»، في النموذج الأخير.

وسواء في أثناء المرحلة الرعوية، التي تستقطب ديوان «نخلة الله»، أوفي مضمار المرحلة المأساوية، التي تؤم بقية الدواوين، نجدنا حيال هذا الصنف من الصور الشعرية: صور متمركزة حول الطفولة، والحب، والصداقة، جاعلة منها جوهر عالم من الرواء، والنضارة، والتفتح، عالم رحمي، أمومي، ينساب فيه الوجود على شكل اختلاجة قدسية نادرة في أرض رمزية يتطاول فيها شجر النخيل، ويتسامق قصب البردي، أي في «إيدن» السومرية، البقعة اليانعة في جغرافيا ليس فيها من شيء سوى الذبول، واليباب، والخواء، وحيث كان البشر

378 – رواية الضيف، «في مثل حنوالزوبعة»، ص38-37.

379- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 13

يحيون زمنا إلهيا ممتلئا، أويحيون، بالأحرى، الزمن السومري أوالعصر الذهبي[380] للإنسانية. إن «وعي حسب بالتراث كان وعيا أسطوريا يحيل كل ما في مفرداته إلى عالم ساحر طفلي برئ.. إنه يتعلق بالساحر والمدهش من التراث وكأنه يلتقط بعيني طفل»[381]. لذا لا تستنكف الأنا الشعرية عن استنهاض عالم خام، ثم تنشئ من جزئياته وتفاصيله صورة عدنية متخيلة، منابذة لعالم متجهم، ثخين، ولاشعري، مبلورة، هكذا، «نظاما شعريا للحنين الممتع الذي يشكل طوق الخلاص من الحاضر وحصاره الرهيب»[382].

وتحتل رمزية النخلة[383] موقعا أساسيا في مجمل التعبيرات النوستالجية التي تصدر عن أنا شعرية منشدة إلى موطنها الروحي الأصلي، بحيث «تلتحم النخلة ب «الشاعر» في توحدهما وتوقهما للجذور أمام عقوق وقحط تجربته المعاصرة»[384]. فهي تمثل «التكثيف العميق لحياته كلها، وهويلوذ بها كلما أحس بالحنين إلى الماضي.. إلا أنه -حتى أمام نخلته العزيزة- لا

---

380 -1 بخصوص هذه النقطة «فقد كان السومريون، كغيرهم من الشعوب القديمة، يعتقدون أن بلدهم هو«محور العالم»، وأنهم الأحفاد المباشرون لأول المخلوقات البشرية».
- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص152.
2-4 ثم «إن اقتران اسم الإلهة إنانا «عشتار» بمدينة الوركاء، باعتبارها مركزا دينيا لعبادتها، كان له أهمية من وجهة نظر الأقدمين أنفسهم حتى أنهم نسجوا حول ذلك أكثر من أسطورة تتحدث عن حرص الإلهة على إعمار المدينة وتوفير الرخاء والازدهار لسكانها. ونذكر من ذلك الأسطورة السومرية المعروفة بين المختصين ب «آنكي وإنانا» التي تتناول رحلة الإلهة إنانا إلى مدينة أريدوحيث كان يسكن الإله آنكي، إله الحكمة والمعرفة، الذي «يعرف ما تنطوي عليه قلوب الآلهة»، وكانت غاية إنانا من رحلتها أن تحصل على النواميس الإلهية لفنون الحضارة «يقابلها في السومرية ME» وتنقلها إلى الوركاء لتجعل منها مدينة متحضرة».
- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص61-60.

381 - حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص157.

382 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1974، ص471.

383 - في هذا الصدد «تخبرنا النصوص القديمة بأن غابات النخيل الشاسعة كانت موجودة في بلاد سومر منذ وقت جد مبكر يعود إلى الألف الثالث ق. م».
- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص28.

384 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص233.

يجد نفسه قابضا إلا على التراب الفيدياسي.. وتأبى النخلة أن تكون خلاصه. فهي تظل دتم جزءا من الماضي المستحيل البعث»[385]. ومع ذلك، وبالرغم من استحالة ابتعاث مض رمزي متباعد، ستبقى الفاعلية التخيلية، في المتن، وفية، حتى والتجربة الشعرية في عز حتدمه الرؤياوي، لتلوينات مجازية من هذا القبيل، تتخذ منحى استرجاعات غبطوية تحوط بها الأنا الشعرية مما يعنفها من رضوض وانشراخات، إذ «انثال اللاوعي سيالا في استحضار صور قديمة»[386]، تنشط بالجوار من صور مستجدة، متماسة معها أومنصهرة فيها، مما نلقى له تسويغا في أن سقوط الأنا من مكانها الأول لم ينتج عنه انحسار قسمات هذا المكان أوامحائها بكيفية تامة.

وكما يستوجب السفول وجود علو، فما من شك أن طي المسافة الرمزية الفاصلة بين الحدين سوف تستدعي توافر أداة متخيلة، بواسطتها يتم الانتقال من مملكة الأحياء إلى مملكة الموتى. وفي ميثولوجيا النزول إلى العالم السفلي، لدى السومريين[387]، تتمثل هذه الأداة في سلّم متخيل، عبر أدراجه تباشر الذوات، المحكوم عليها بالنزول، خطواتها المرتعبة إلى عمق الأعماق. ومن هذا المنظور يصح الحديث عن إلحاح فائق تمارسه رمزية السلّم، في المتن، بحيث لا يقتصر شأنها على الذاتين الشعريتين المعنيتين بالنزول، الأنا الشعرية وإينانا، بل ويحصل أن تغطي تداعياتها مجمل أشياء العالم، وذلك على نحوما يتلامح في أحد النماذج الشعرية الآتية:

- .... الزجاجة تهبط سلّمها
المتآكل في كل يوم إلى القاع أهبط سلّمي
المتآكل في كل يوم إلى القاع، أطوي من الخيط
شيئا، وأنتظر امرأة تتجمل لي في مرايا
الهياكل عارية، تتضمخ في المعبد المتضوع،

385 – نفسه، ص226.

386 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص371.

387 - لقد «كان المعتقد عند سكان العراق القديم أن هناك سلّما خاصا يوصل بين العالم الأسفل والسماء وتستخدمه الآلهة عند نزولها أوصعودها من ذلك العالم إلى السماء وبالعكس».
- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص184.

أنتظر الألق الأبدي[388].

- في حجرتها تمعن في وضع
المساحيق وتختار قميص
النوم، تعطي فمها الأدرد
لون الوردة البكر وتلتف
ببطانية وترقب السلّم[389].

- الفجر المتسلل يكشف عري ذراعيها ورخام
خوان أبيض، تخرج مسرعة، أبقى وحدي
أتأمل وجها يشبهها لا يبرح عمق مرايا
الحائط،
أسمع خطوتها في عمق السلّم[390].

- نواصل رحلتنا الحجرية، والسلّم المتعرج
مهبطنا، في الزجاج المخادع وجه لها
والممر الموشح بالسرويذكر منها الشذى
والخطى الشبحية[391].

- ويهبط ظلي السلّم
تفتح في وجهي
الطرق المبتلة،
ثانية تتموج في ورقي امرأة
تتخفى عني، تترك لي آثار خطى ورداء
أعصره عبثا، وأضم الريح[392].

ومثلما نلاحظ فإن رمزية السلّم تأخذ موقعا بؤريا في كافة هذه التنضيدات التخيلية.

---

388 – الحانة الدائرية، «زيارة السيدة السيومرية»، أ. ش، ص321.

389 – الرباعية الثالثة، نفس المرجع، ص348-347.

390 – عبر الحائط.. في المرآة، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص399.

391 – هبوط أبي نواس، نفس المرجع، ص425.

392 – خيط الفجر، نفس المرجع، ص466.

ففي النموذج الشعري الأول يتوازى هبوط الزجاجة سلّمها مع هبوط الأنا الشعرية، ولكون الزجاجة موجودا من موجودات العالم فإن مبعث تضعيف السلّمية وإشباعها هوالرغبة في تحويلها إلى حالة كونية شاملة، لأن خلوص عالم، يصر على محق كل صميمية وجودية، إلى تفتته وانهياره، هوالآخر، لابد وأن يجعل، ضمنيا، أشياءه عرضة إسقاط مجازي تتبدى معه آخذة ذات الطريق-السلّم إلى لامعناها، وبالتالي إلى عدميتها. ثم لنعاين كيف يقترن، في النموذج الثاني، الموقف الانتظاري المأساوي لإينانا، وهي في العالم السفلي، بسلّم سوف يسلم، بين برهة وأخرى، ذاتا أخرى هابطة من تكون من غير الأنا الشعرية، في حين يظهر واضحا، من خلال النموذج الثالث، التلازم القوي، الدال، بين انسحاب إينانا من لحظة الحب المستهامة مع وقع أقدامها في عمق السلّم. أما في النموذج الخامس فإن هبوطهما واحدا تلوالآخر، لن يلبث أن يخلع عليه الزمن الشعري / الأسطوري صفته الواحدية الكثيفة فيغدوهبوطا واحدا مندمجا تندغم معه تصاديات خطواتهما على السلّم في بوتقة خطوة واحدة، لا غير، خطوة فريدة تسوقهما، سوية، إلى مكان واحد، لكن إلى مصيرين متفارقين. ولعل في هذا المسلك التخييلي خرقا شعريا متقصدا للأسطورتين كلتيهما، أسطورة دموزي وإينانا السومرية وأسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، ذلك أنهما تتفقان على أولية هبوط كل من إينانا ويوريديس إلى العالم السفلي بينما سيأتي هبوط كل من دموزي وأورفيوس في فترة تالية. وبخصوص النموذج الأخير فإن الظل يرتقي، بما هوقرينة الأنا الشعرية، إلى جدارة الترميز إلى هبوطها هي، والتكنية عن سلّمها هي بالذات، هذا السلّم «المفروض فيه أن يتجه إلى «مركز»، لأنه يصيّر التواصل ممكنا بين مستويات مختلفة من الوجود»[393]، ولكون استيهامات شتى ذات صلة ب «أفكار التطهير، الموت، الحب، الاستسلام، توجد مضمرة في رمزية السلم»[394]. وسيان في النماذج الشعرية المثبتة أوفي غيرها فإن المعطى الأساسي الذي لا جدال فيه هوما لهذه الرمزية من بعد توليدي فاعل، إذ بفضلها ستستقيم مقامية النزول الأورفي إلى العالم السفلي، التي تعد مقامية مجازية ورمزية حيوية في إطار هذه التجربة الشعرية:

ـ أيها الكهف الذي يلتهم الروح التهاما

مترع إبريقك المفخور بالماء الذيّ يطفئ قيعان الجحيم

....

أيها الكهف المخيف

393- Mircea Èliade: Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 65

394- Ibd., p. 65

نحن في الريح عصافير يتامى
فافتح الباب ومزّق عنك، يا حبي، النصيف
واعطنا من ثمر الجنة..[395]
- في غرفتي وحدي أعبّ الشاي والسجائر
الرخيصة، الكتاب مفتوح وفي المقهى الدخان
امرأة تؤنسني، الرحيل في قرارة الكوب
وفي الجرائد المكرورة النزهة..............[396]
- أرقب عريك مبتهلا، لمسة منك سيدتي
أنزلتني إلى باطن الأرض أبحث عن كاهن
من أريدوبباركنا في الممر الإذاعي...[397]
- أضيء
مصابيح الغرف السفلية، أنزع عن بوابة
قصري القفل وأطرد عن سوري حرسي،
وأقول :

يجيء الليلة !
تدعوني باسمي، وتلاحقني[398].

- «انحدر في اتجاهي»
تنبئه البومة المستكنة في وكرها،
«في اتجاهي تلق المليكة في
كهفها الذهبي ممدة في انتظارك
تكشف عن وجهها غبرة الأعصر
الميتات.. انحدر في اتجاهي»

395 - الكهف القديم، «نخلة الله»، أ. ش، ص90.

396 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص177-176.

397 - السيدة السومرية في صالة الاستراحة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص317.

398 - خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص447.

«كن ضيفنا الليلة»[399].

على هذا المنوال إذن تعمل قصائد المتن على تمثّل متخيل العالم السفلي، الذي هومتخيل أسطوري[400] بالأساس، وشعرنته من خلال التفعيل المجازي والترميزي المبتكر،

---

399 – هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص16.

400 – لقد «قسم سكان بلاد وادي الرافدين القدماء الكون إلى ثلاثة أقسام، الأول منها السماء، التي اعتبرت مقر الآلهة، والثاني الأرض التي يسكن عليها البشر، والثالث هوما يفصل بينهما حيث اعتبروه عالم المابين وجسدوه بالإله «إنليل» «سيد الهواء»، وقد قسمت الأرض بدورها إلى ثلاث طبقات حيث يرد تحديدها في أحد النصوص المسمارية عثر عليه في مدينة «آشور» بأنها «الأرض العليا» التي يسكن عليها البشر و«الأرض الوسطى» التي اعتبرت مقام الإله «آنكي» «يا» و«الأرض السفلى» وهي العالم الأسفل».
– نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص182-181.
ومن جهة أخرى «يصور لنا الأدب السومري السماء والأرض متحدتين في الأصل اتحادا وثيقا ومتماسكا. فإن «البحر الأول» أو«الغمر العظيم» أو«الإله نمّو» في أصل السماء والأرض، والكون هوالسماء والأرض معا بهيئة جبل قاعدته في أسفل الأرض «العالم السفلي»، ورأسه في أعلى السماء «الأعلى العظيم». السماء في حوزة الإله «آن»، وفيها كل شيء خالد ونفيس ومستنير، بينما في العالم السفلي تراب وظلام اللارجعة وحيث مقر الإلهة إيرشكيجال».
– د. يوسف حبي: الإنسان والأرض في أدب وادي الرافدين، مجلة «آفاق عربية»، س4، ع9، ماي1979، ص84.
و««الجبل» «كر» مصطلح سومري يشير إلى العالم الأسفل يرادفه بالأكدية «نمو» أو«نموتي» بمعنى المكان القفر الأسفل».
– نائل مرجع مذكور، ص176.
كما أننا نجد ««القفراء» «كي – آ – ري – آ» وهومصطلح سومري للعالم الأسفل يرادفه بالأكدية «نمو» أو«نموتي» بمعنى المكان القفر، وهويشير بوضوح إلى القفر الذي يسود العالم الأسفل وإلى خلوه من سمات الحياة».
– نفسه، ص176.
وكذلك ««الخربة» «خربو»، وهي تسمية أكدية للعالم الأسفل من الظاهر أنها تشير إلى الخراب الذي يعمّ فيه».
– نفسه، ص175.
ثم هنالك «أراللو« ARALLU» وهوالاسم الذي يطلق على العالم السفلي، والذي عرف أيضا باسم – الأرض الرحيبة – أو– أرض اللاعودة –».
– جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص334.
أمّا من أين يتم الدخول إلى العالم السفلي فتشير بعض التحريات الأركيولوجية إلى بناء مخصص لهذا الغرض يوجد في بلاد سومر هوبمثابة «المدخل إلى العالم السفلي، لأننا لم نجد مثيلا له في أيّ موقع

مدرجة في نطاقه أمكنة ومشاهد وتوضّعات لا ينقصها شيء من مستلزمات هذا العالم

آخر من المواقع الأثرية، وهذا ما ينسجم تماما مع ما هومتوفر عن المعتقدات الدينية التي تؤكد على أن المدخل إلى العالم السفلي موجود في مدينة الوركاء فقط وليس في مكان آخر غيرها».
- د. فوزي رشيد: مدخل إلى العالم السفلي، مجلة «الأقلام»، س21، ع7، يوليوز1986، ص42.
إلا أن هذا لا ينفي أنه «كان بالإمكان النفاذ إلى العالم الأسفل بواسطة أي حفرة عميقة في الأرض، وهذا ما حصل حين طلب الإله «أيا» من الإله «نركال»، بعد تضرع «كلكامش» له، أن يفتح ثغرة في العالم الأسفل لتنفذ منها روح «إنكيدو»».
- نائل حنون: مرجع مذكور، ص184.
وهكذا فإن التصور الأسطوري للعالم السفلي عند قدماء العراقيين يجعلنا «منذ البداية بإزاء صيغة شكلية هي ما بين التشخيص والتجريد، وبواسطة «الوحدات» البنائية نفسها، بحيث تظهر لنا هذه الوحدات متآلفة بشكل «تعددي» مكونة بذلك مخلوقا تركيبيا أو«شخصية مركبة». ذلك أن العالم السفلي الذي تنتقل إليه «إينانا» أويهبط إليه «إنكيدو» ويخرج منه «الجالا» بحثا عن بديل لإينانا أويهبط إليه من يتولى إعادة الحياة لإينانا هوعالم تحتاني تماما نقيض ما يمكن أن ندعوه بالعالم الفوقاني، أي أنه يتكون من وحدتين هما العالم زائدا ما دونه».
- شاكر حسن آل سعيد: القيم التشكيلية لفن الرسم في أسطورة نزول عشتار «إينانا» إلى العالم السفلي، مجلة «المورد»، المجلد16، ع3، خريف1987، ص59-58.
وباستثناء بعض التفاصيل، وهي مسألة طبيعية، تبقى مواصفات العالم السفلي، لدى الإغريق، شديدة التطابق، في خطوطها الكبرى، مع تلك التي رتبها الخيال الأسطوري العراقي القديم لهذا العالم. فهويطلق عليه «هاديس «اللامرئي»، بناء على اشتقاق غير مؤكد، ويعني عند الإغريق إله الموتى. وبما أنه ما من أحد كانت له جرأة النطق باسمه، خوفا من إثارة حنقه، فإنه سيكتسب لقب بلوتون «الغني» كنوع من السخرية التي تبطن الارتعاب، بل التعريض، وذلك إيماء إلى الثروات الجوفية للأرض التي توجد ضمنها مملكة الموتى، لكنها سخرية تصير مأتمية عندما يوضع قرن الخصب بيد بلوتون. من الزاوية الرمزية يعتبر التحت، دائما، مأوى الطبقات المعدنية الغنية، ومكان المسوخات، الانتقالات من الموت إلى الحياة، والانولادات. فبعد انتصار الأولمب على الجبابرة قسّم الكون بين الإخوة الثلاثة، أبناء كرونوس وريا، إذ عادت السماء إلى زيوس، وكان البحر من نصيب بوسيدون، بينما سيحوز هاديس على «العالم السفلي»، الجحيم أوالتّاري. إن هاديس سيد عديم الرأفة، قاس أكثر من برسيفوني، ابنة أخيه وزوجه في آن، فهولم يدع أيّا من رعاياه يفلت من قبضته، ومن هنا انسحاب اسمه على المكان الواقع تحت نفوذه. على أن قسمات هذا العالم تظل متشابهة في كل مكان: إنه مجال لا مرئي، ولا مخرج له إلى الأبد «سوى عند من يعتقدون في الانبعاث»، ضائع وسط الظلمات، ومسكون بالوحوش والأرواح الشريرة التي تعذب الموتى وتنكل بهم».
– Jean chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles، pour l'édition revue et corrigée: 1982، Paris، Ed. Robert Laffont، S. A. et Ed. Jupiter، p. 405
وبالمناسبة فإن الانتقال من ضفة الموت إلى ضفة الحياة، على نحوما يرد في هذا الوصف، لا يعني إطلاقا مفارقة وضعية الموت ومعانقة وضعية الحياة، مما يتناقض مع الدلالة العدمية للعالم السفلي، بل المراد منه هوأن الموت لا يجيء الموتى دفعة واحدة، أويتخذ شكل خبطة قاضية، وإنما هوموت متقطع، متجدد، يحيا الفانون رعبه المستديم كجزء من معيشهم الجحيمي المتأبد، تماما كما الأمر عند العراقيين القدماء، بحيث أن تصورهم «لعالم ما بعد الحياة يخلومن ملامح الجنة. فهويظل تصورا لا يقترن بمعنى

وموجباته. ف «ثمر الجنة» الذي تستعطيه الأنا الشعرية، ضمن النموذج الشعري الأول، لا وجود له إلا في «قيعان الجحيم»، في مكمن نار أسطورية ماحقة لا تجدي معها استعارية الماء، الدالة، شيئا، لأن «الكهف الذي يلتهم الروح التهاما»، أو«الكهف المخيف»، لا ينضج ثمارا مستلذة وإنما هوينضج ثمر الجحيم. وبهذا نلمس كيف ابتدأت بذرة المكانية السفلية في التخلق من قلب المرحلة الرعوية في التجربة الشعرية، وكأنما الأنا الشعرية تستبق، بناء على حدسها المأساوي الباكر، مكانها الذي سترحل إليه في أعقاب إينانا ـ «ثمر الجنة»، وإذن فنحن بإزاء صورة متخيلة لمكان كان لا يزال في طور استجماع هندسته السفلية، مما يدخل في نطاق التخمين الرؤياوي لضراوة عالم لن تلبث المرحلة المأساوية، في هذه التجربة، أن تمنحه صفة اليقين الرؤياوي المطلق.

كذا يغدو«الرحيل في قرارة الكوب» وجها استعاريا، تكثيفيا، للرحيل الرمزي في قرارة العالم السفلي، كما في النموذج الثاني، في حين تأخذ «لمسة منك»، الماثلة في النموذج الثالث، حجم انخطاف مدوخ، أوإغواء لا حيلة معه، فيتشح «الممر الإذاعي» بلونية باطن سحيق، يقبع تحت مدينة «أريدو» السومرية، تنزل إليه الأنا الشعرية. ومن صلب مجازية «الغرف السفلية»، و«يجيء الليلة !»، و«تدعوني باسمي، وتلاحقني»، تتآزر قرائن السفلية، والليلية، والحب، في النموذج الرابع، لإقامة صورة متخيلة، على درجة من التشبع الأيقوني، لأرض اللاعودة، وهونفس ما يواجهنا، في النموذج الأخير، من خلال المناداة المأساوية التي تطلقها «البومة»، أي «انحدر في اتجاهي»، إلى حيث اللقاء ب «المليكة في كهفها الذهبي ممدة في انتظارك»، بما هي، في العمق، إينانا التي «تكشف عن وجهها غبرة الأعصر الميتات». أما منتهى التشخيص، الكنائي، في هذا الموقف الإيهامي، فيتمثل في تعبير «كن ضيفنا الليلة»، لأنه يوحي بنوعية تلك الضيافة الصاعقة التي رتبت للأنا الشعرية، المنادى عليها، أسفل العالم، نقصد استضافة الموت لها في كنف ليلة شعرية / أسطورية استثنائية تختزل كافة ما يرافق العالم السفلي من تداعيات مهولة. إن الإلحاح على الإيهام بالمناخ الجهنمي للعالم السفلي سوف ينزع بالقصائد، في المتن، إلى استسعاف أوفى ما يمكن من القرائن الأسطورية التي بمقدورها تغذية هذا المناخ ومفاقمة جهنميته، ومن ذلك ما نلقاه، مثلا، في قصيدة «الملكة والمتسول»،

«العروج» بل بصورته السلبية، أي الهبوط والنزول، ومع ذلك فهولا يعني هذا العروج السلبي لذاته، بل يعني «حالته المتوحدة، بمعنى الخلود إلى المكان «اللازمان» وما يتعلق به من «سكونية» و«عذاب» وانحصار في «الذاتية»».

- شاكر حسن آل سعيد: القيم التشكيلية لفن الرسم في أسطورة نزول عشتار «إينانا» إلى العالم السفلي، مجلة «المورد»، المجلد16، ع3، خريف1987، ص50.

من ديوان «الطائر الخشبي»، إذ «يلجأ الشاعر إلى انتقاء المفردات التي تسهم بتكوين الصورة الشعرية لإبراز الأجواء الأسطورية وللإيحاء بالمناخ العام الذي تكتمل القصيدة من خلاله، فعمد إلى مثل هذه التراكيب «معبد يوقد فيه الكهنة» «سحائب البخور» «الوحل الغائر» « الموتى يدثرون بالريش» «المرور عبر الأبواب»، وكل هذه الصور هي من معطيات الأسطورة لغة وأحداثا»[401].

وعلى ذكر الأبواب لربما بدا جليا الحضور الدال لرمزيتهما في اثنين من النماذج الشعرية السابقة، وهوما يجب أخذه مأخذ تأشير على مواظفة مكانية واسعة للباب تشمل التجربة الشعرية. وبمقدار ما تمثل هذه المواظفة الحثيثة مسلكا تجاوبيا، ترميزيا، وضمنيا، مع رمزية الباب في الأسطورة بعامة، وفي متخيل العالم السفلي على وجه التحديد، فهي تنصب في الإشارية الشعرية المتعلقة بتقاطبات ثنائية لا تخلومن فائدة : الانغلاق # الانفتاح، الجواني # البراني، الاستحالة # الإمكان، المنع # الجواز.. لأن «الباب يوقظ فينا وجهتين خياليتين بسبب من ممارسته الترميز على نحومزدوج»[402]. وإنه لأجدر بنا أن نعاين هذا المعطى عبر بعض الأمثلة :

- وراء صمت الباب والحجاب
يفوح منها المسك والخضاب.
في بابك الأول تبني عشها يمامة مطوقة
خضيبة الأرجل والمنقار

....

في بابك الثاني حصان جامح، مغسول
بالعرق الناضح، لا أعرف إن كان هوالبراق

....

في بابك الثالث أفعى غضة الإهاب
عيونها النعاس في مدائن البخور والضباب[403].
- وعبر كل حائط أوباب

---

401 – د. محسن إطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص274.

402- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 201

403– طوق الحمامة، «نخلة الله»، أ. ش، ص38-37.

يفتح من أبوابها السبعة تلتف ذئاب الريح
وتجثم الغيلان أوتطير في هيكلها الفسيح[404].
ـ أشق بابا
في غبار راكد...
فيهرب امتلاؤك الهائل من هجعته قطيع
أبقار لها لون امتداد القطب، لون اللهب
الثلجي[405].
ـ ....أدعو صاحبتي عبثا
أتلمس شيئا كالباب الحجري وأهبط
أسمع خفق خطى..................
....
..............وتشير إلى ركن في
أقصى الحائط، أدخل، في الضوء المتراجف
بابا منفتحا، وأرى خدرا يسع اثنين[406].
ـ وأقول لنفسي :
تشبهها !
لكني أطرق بابا
منغلقا لا تسمع دقته..............[407]

مشحونا بحمولته الأسطورية، وبإشاريته الشعرية، ينتصب الباب[408] إذن علامة مفرقية في

404 – الملكة والمتسول، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص199.

405 – الرقصة المؤجلة، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص390.

406 – عبر الحائط.. في المرآة، نفس المرجع، ص398.

407 – خيط الفجر، نفس المرجع، ص455-454.

408 – سيظل الوصول إلى إينانا، حتى في العالم الأرضي، مشروطا بالمرور من الباب، ولهذا ليس من المستغرب أن تكلل بوابة شقيقتها البابلية، عشتار، بجمالية على مستوى رفيع من حيث الرقة والذوق، إن معماريا أوتشكيليا، مما يستنتج معه أن البابليين كانوا يعتقدون أن الوصول إلى إلهة الحب والجمال لابد وأن يتم عبر بوابة – عتبة تحمل قبسا مما تحلت به من بهاء وكمال. «وقد كان لبوابة عشتار أهميتها من الوجهة الدينية لسكان مدينة بابل لأنها كانت المكان الذي تنطلق منه مواكب الاحتفالات بمناسبة رأس السنة وهي تمر في شارع

طريق وصول الأنا الشعرية إلى إينانا المعتقلة في جوف العالم السفلي. وبصرف النظر عن كون العالم السفلي يعتبر هوفي حد ذاته، مجازيا ورمزيا، بابا كبيرا مقفلا على المرأة المبتغاة، يميل الخيال الأسطوري، إمعانا منه في تثبيت فكرة الانقفال، إلى إقامة أبواب عدة، يسلم أحدها إلى الآخر، في تلك الجغرافيا التحتية الوعرة، تصل إلى سبعة[409] أبواب يتحتم على النازل،

الموكب لتعرج من بعد ذلك إلى قطاع معبد مردوخ، إله مدينة بابل، أما من الوجهة الفنية فإن بوابة عشتار تعتبر بحق من روائع الفن العراقي القديم وخاصة في زخارفها الحيوانية البارزة والملونة».
- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص80-79.

409 - إذ «يوجد خلف الأسوار السبعة القصر الذي تقيم فيه الإلهة «إيريش- كيكال» وعدد من أتباعها من الآلهة الصغرى والشياطين، وهذا ما نستشفه من الروايتين السومرية والبابلية الخاصتين بأسطورة نزول إنانا «عشتار» إلى «العالم الأسفل» التي تروي قصة مرورها عبر البوابات السبع للعالم الأسفل، ومن ثم وصولها إلى قصر أختها «إيريش- كيكال» وهومقر مشيّد من حجر اللازورد».
- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص187-186.
إن المسألة لها صلة، على ما يتضح، بالقداسة التي أسبغت على هذا الرقم بالذات، فهو«رقم مقدس سلفا عند السومريين «...» يتفاءل به عموما وإن كان يتحول أحيانا إلى مصدر أذى».
- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles، pour l'édition revue et corrigée: 1982، Paris، Ed. Robert Laffont، S. A. et Ed. Jupiter، p. 861-863
وإذا ما أردنا إيجاد تفسير للحظوة التي نالها هذا الرقم لدى العراقيين القدماء ففي مكنتنا الاستناد، مثلا، إلى رأي يقول: «وما دام القمر منذ ظهوره في اليوم الأول من الشهر وحتى أن يصبح نصف بدر يحتاج إلى سبعة أيام أخر [بفتح الخاء وتسكين الراء]، وهذه الحقيقة على ما يبدوهي التي أدت بالرقم سبعة لأن يرمز إلى الكثرة وبالتالي تحول إلى رقم يدل على الجمع إضافة إلى الرقم ثلاثة. ولما كان ظهور الرقم سبعة نتيجة للتطورات الحضارية التي حصلت في العراق منذ منتصف الألف الرابع قبل الميلاد، لذلك كان يستخدم للدلالة على الجمع ضمن الصعيد الرسمي والثقافي، أما الرقم ثلاثة فقد بقي يدل على الكثرة ولكن ضمن الصعيد الشعبي، ولذلك كل ما كتب في أوائل الألف الثالث قبل الميلاد وما قبله استخدم الرقم ثلاثة للدلالة على البركة والجمع وكل ما أعيد كتابته بعد التاريخ المذكور تحول فيه الرقم ثلاثة إلى سبعة».
- د. فوزي رشيد: مدخل إلى العالم السفلي، مجلة «الأقلام»، س21، ع7، يوليوز1986، ص38.
لهذا، وبالموازاة من الرمزية التي للأبواب السبعة في العالم السفلي، تعرف إينانا كما «تصفها لنا الأسطورة بكونها سيدة السماء أوالإلهة المؤنثة الجميلة التي تبدومتأنقة كل التأنق، وقد ربطت إلى خصرها النواميس الإلهية السبعة، وكانت قد حازتها من أبيها الإله «آنو» وذلك بعد أن أسكرته فغفل عن هذه النواميس».
- شاكر حسن آل سعيد: القيم التشكيلية لفن الرسم في أسطورة نزول عشتار «إينانا» إلى العالم السفلي، مجلة «المورد»، المجلد16، ع3، خريف1987، ص55-54.
وفي نفس السياق فحينما «أراد رجل الطوفان أن يفهم جلجامش بأنه يسعى وراء شيء يستحيل تحقيقه، وزيادة في تذكير جلجامش بأنه ليس إلا مجرد إنسان يعيش ويموت وأن طاقاته وقدراته محدودة، فقد طلب أوتنابشتم منه أن يمتنع عن النوم ستة أيام وسبع ليال، فقبل جلجامش التحدي أملا في كسب الرهان والحصول على سر الخلود، ولكن سرعان ما غلبه النعاس وغط في نوم عميق».
- د. فاضل عبد الواحد علي: ملحمة جلجامش، مجلة «عالم الفكر»، المجلد16، ع1، أبريل - ماي - يونيو1985، ص45.
وسيتمتع الرقم سبعة بنفس العناية حتى في الأساطير الإغريقية، ففي أسطورة أورفيوس، التي تهمنا هنا أكثر

إلى العالم السفلي، اجتيازها جميعها تباعا. لذا وفي مقابل النماذج الشعرية الثلاثة الأخيرة، التي اقتصرت على التشغيل المجازي والرمزي لباب واحد، فإن النموذجين الأولين سيختاران وجهة تصعيدية، أي التكثير من عدد الأبواب بهدف التشديد على ما يحجز هذه المرأة المبتغاة، عن الراغب فيها، من قيود وموانع، الأمر الذي يبث دلالة من القوة بمكان. فالشاعر يحكي شعريا، مستبدلا إينانا بإحدى مضاعفاتها، «في «طوق الحمامة» عن غانية محلولة القميص والجديلة تختبئ وراء أبواب متداخلة، نجد وراء أولها يمامة، ووراء ثانيها حصانا كالبراق، ووراء ثالثها أفعى. وتتكرر الأبواب في «الملكة والمتسول» وتغدوهذه المرة سبعة أبواب»[410].

إن إحساس الأنا الشعرية بما يباعد بينها وبين إينانا من مسافة رمزية سيأخذ في النشوء ابتداء من الطور الرعوي للتجربة الشعرية ثم ليتصاعد في تساوق دال مع اندراج هذه الأخيرة إلى طورها المأساوي. فدائما هناك حاجز يتمثل في باب يرتطم به سعي الأنا الشعرية إلى استعادة إينانا، أما عندما ينفتح هذا الباب فإن انفتاحه يكون، في الجوهر، انفتاحا على المخبوء، والصميمي، والمدهش، والاستثنائي، أي انفتاحا-عثورا، مغتبطا وأليما في آن، على المعنى المستعصي للكينونة، وأيضا على مأساوية التضييع الفوري لهذا المعنى وإفلاته، إذ حتى لما ينفرج الباب الواحد، أوثلاثة أبواب، أوسبعة[411]، على إينانا، أوإحدى مضاعفاتها، فإن هذا

من غيرها، مما نلقاه أنه عقب صعوده، خائبا، من العالم السفلي وقد ضاعت منه حبيبته يوريديس، بصفة أبدية، بسبب لفتته – خطيئته القاتلة، ظلت تخامره، رغم كل شيء، رغبة قوية في العودة مجددا إلى ذلك العالم عسى أن يتم له الظفر بها ثانية. لكن « بالرغم من صلواته، من مساعيه اللامجدية، ليتحقق له المرور مرة أخرى، فإن الملاح سوف يتنحى عنه. كذا سيمكث أثناءها سبعة أيام كاملة جالسا بالضفة، من غير أن يأخذ باله من نفسه، وبدون أن يمد يده إلى عطايا سيريس. فعذابه، ألمه، ودموعه كانت هي طعامه».
- Ovide: Les métamorphoses، traduction، introduction et notes par Joseph Chamonard، Paris، Ed. Flammarion، «Garnier frères»، 1966، p. 255

410 – حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص157.

411 – الملاحظ أن الرقم سبعة سيتكرر في المتن لأكثر من مرة، مقترنا مع معدودات من غير الأبواب، وهوما يمكن أن يؤخذ مأخذ استصداء شعريّ لاواع لرمزيته التي امتلكها في الخيال الأسطوري. ففي قصيدة «هبوط أورفي»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، التي مر بنا مقطع منها، يرد في أحد أسطرها: «إنني أقطن الطابق السابع»، بينما نجد في سطر من قصيدة سابقة عليها هي «النهاية الثانية»، من ديوان «نخلة الله»، ما مضمونه: «وسهام سبعة تخترق القلب الغرير». وإذا كانت قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، قد قرنت في سطر منها، على نحوما رأينا قبل حين، الرقم سبعة بالأبواب، فإن قصيدة، من الديوان نفسه، ستتخذ لها كعنوان الصيغة التالية: «قارة سابعة». وفي إطار العنونة دائما ستجنح قصيدتان اثنتان هما: «السوناتا الرابعة عشرة»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«الليلة الرابعة عشرة»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، إلى استثمار مضاعف للرقم سبعة بالذات وليس رقما غيره.

الانفراج يكون، عمقيا، على امرأة تتوارى، للتو، في سديم الاستحالة الشعرية-الأسطورية.

وفقا للوجهة الموصوفة جرى إذن اشتغال الدال المكاني في المتن، فالمكانية المتمثلة في رحاب التجربة الشعرية مكانية سفلية تنسجم وحافز الهبوط، بما هوركن أساسي في قصتي هبوط إينانا السومرية وأورفيوس الإغريقي. وعليه فإن الأصناف المكانية الثلاثة المحددة إن هي في الحقيقة إلا تمظهرات قطاعية لمكان سفلي شامل، ومهما بلغت درجة استوائها، في الواقع العيني، تبقى محكومة، من حيث الاعتبار التخيلي، بالرمزية السفلية، هذه الرمزية التي تقوّيها أفعال شتى في المتن، آيلة إلى متخيل الهبوط، مثل هوت / أهوي / أنزل / أهبط / انحدر / أتوغل / أغوص / أحتفر.. كما تغنيها استعارية السلّمية التي يتاح من خلالها للأنا الشعرية بلوغ الجحيم / أوالقرار / أوالقاع / أوالمنحدر / أوالكهف / أوالقبو/ أوالهاوية / أوالمدن المطمورة / أوباطن الأرض.. التي هي معادلات مجازية وترميزية لعالم لن يفوت الأنا الشعرية نعته، دونما التواء، باسمه الشعري / الأسطوري الخليق به:

ـ وها أنا أهبط في قرارة الجحيم،
في ظلمات العالم السفلي..[412]

إن الشاعر «وهويتخذ من العوالم السفلى المغلقة والمكبلة بقيود المجتمع أماكن خاصة به إنما يؤكد أنها المواقع التي يتحد بها الحلم والواقع «الحلم والأرض» اللذان يكشفان سوية شوق الشاعر إلى القبض على الجمال الهارب العاصي»[413]. ومن هذا المنطلق لا تلبث الغرفة أن تغدوسفلية، أوأن يضحي الليل سفليا، بل وحتى جسد إينانا قد يخضع لاستغراق تخيلي من هذا القبيل، بحيث لا ترصد المخيلة، في فمها كمثال، سوى الشفة السفلى. ومن ثم فإن كان المسار الرؤياوي، في التجربة الشعرية، يستدعي، مثلما رأينا، تخيل مكان متشبع بسفلية طافحة، لا مراء فيها، فهل يبقى هناك من داع لاستكبار الصورة الشعرية، المفارقية، التالية:

ـ أغرقت نفسها القطارات واستوطن الغجر
حفرا في أعالي العمارات، قلب من خشب
كل ما يعرض للبيع، فاتبعي خطوتي المدلهمة[414].

إذ يتلامح الانحفار متداخلا مع الاعتلاء، حاضرا في لبه، مما لا يفضل معه أي

412 – الملكة والمتسول، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص197.

413 – ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص373.

414 – حورية البحر، «في مثل حنوالزوبعة»، ص103.

حديث عن ماهيات الفارق، والبعد، والمسافة، كما تنص على ذلك الهندسة الأقليدية وغير الأقليدية، لأن الكلمة، في هذا المشهد الحدّي، هي لهندسة شعرية / أسطورية تستبصر العالم سفولا لامرئيا، لا يغلف وجود الأنا الشعرية وإينانا بمفردهما، وإنما هويكيف أيضا الحضور الرمزي الدال لكافة الذوات المستدعاة إلى فضاء التجربة الشعرية، كحالة هؤلاء الغجر المقيمين في أغوار تطول عدواها التحتية، من باب التجنيح التخييلي، حتى الأعالي القصية، فأحرى الأمكنة التي لا تنبو، إلا بالكاد، عن وجه الأرض أوالجغرافيات المستوية، ذلك «أن كونا متفردا يتشكل حوالي صورة متفردة بمجرد ما يغذق الشاعر على الصورة نصيبا من العظمة. فالشاعر يمنح الشيء الواقعي مضاعفه الخيالي المؤمثل «بنصب الثاء»، وهذا المضاعف يتحول من فوره إلى مؤمثل «بكسرها»، ومن هنا انبجاس عالم من صلب صورة لا تحجم عن التمدد والانتشار»[415].

415- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, P. 151

المبحث الخامس

الدال المجازي ـ الرمزي

نحو كلّيانية تخيّلية

ونحن نقارب مستويات المعجم، والتركيب، والإيقاع، والتفضية المكانية، لم يفتنا، كلما اقتضى الأمر ذلك، الإشارة إلى بعض تمظهرات الفاعلية التخيّلية في المتن. ويحق علينا الآن أن نخص هذه الفاعلية بوقفة منفصلة، لأسباب إجرائية لا أكثر، وذلك حتى يتيسر علينا إنجاز توصيف، نتوخاه مدققا، لسيرورة الدال المجازي - الرمزي في تضاعيف تجربة شعرية كان عليها أن تثبت كفايتها الإبداعية من خلال أداء تخيلي نوعي ومميز.

ولربما كان من نافلة القول التنصيص على ما ينطوي عليه المكون التخيلي من أهمية وازنة في تشكيل النص الشعري وصهر مجموع عناصره البنائية والنصية، إذ تعتبر الصورة الشعرية بمثابة دينامية، قوامها الإيهام، تسري في عروق النص وفي مسامّه المخفية، فاعلة في المكونات الشعرية الأخرى الموازية ومنفعلة بها في آن، موفرة له، أي النص، خلقته الدلالية المنزاحة عن المألوف ولبوسه الخيالي، الغرائبي، مما يجعله يرتفع عن كل الجاهزيات الكلامية.

إن الشعر ليعد نشاطية تخيلية بامتياز، وعلى قدر ما تطّرد نشاطيته هذه تتكرس السمة الخيالية لتعبيريته، هذه السمة التي هي من صميم أي عمل فني. لكن «ليس الخيال مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، إنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة. إن التجربة الأولى ليست إلا بذرة تعطي فرصة الدخول في أجواء بعيدة وقريبة من أجل أن تجرى عليها عملية التفكيك»[416]، أما نطاق هذه الأجواء ومكانها فهو الصورة الشعرية، إذ في رحابها يعتمل

416. الدكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، بيروت 1981، ص18.

الخيال الشعري، ويبسط، انطلاقا منها، معنى يريده النص لنفسه. لذا «لا يمكننا الحديث عن مبدأ الصورة الشعرية عندما يكون المجهود المتطلب متدنيا، ولا حينما لا يقوى، على العكس، مجهود قصيّ على الذهاب بالصور المقترحة على القارئ إلى نهاياتها. إنه القانون الجدلي للغرابة الشعرية»[417]. فالتغريب الشعري، أوبالأولى منسوبه، يتوقف، داخل الكتابة الشعرية، على قوة الدفع المجازي، وعلى طاقة تفجير الممكنات الانزياحية، في منحى اشتراع هذه الكتابة لتبصر جديد، كل الجدة، بذاتها وبالعالم، ذلك «أن مجازية الفضاء الداخلي للخطاب يجب أن يتعامل معها ككل صورة : فهي ترسم المسافة الفاصلة بين الحرفية والمعنى الاحتمالي، كما أنها تضمر نظاما ثقافيا كاملا لإنسان يحوز على إمكانية مسبقة لممارسة دالّية ذاتية في الأدب المعاصر»[418]، وبتعبير مقارب لنقل «إن الصورة، ضمن جميع أشكالها الأدبية، هي، لمرة أخرى، التمثل المبدّل، توسطا بالأداة اللغوية، لتجربة محسوسة أولموضوع ممكن، فعليا أووجوبا، تمييزه من خلال المعنى»[419].

إن إضفاء معنى خيالي على خبرة ما أوعلى موضوع بعينه مفاده إمكان إنشاء وجود مجازي-رمزي، ولوأنه ورقي ليس إلا، يملك من التماسك، والثراء، والتناغم، ما يجعله قمينا بالاستقامة، إبداعيا وثقافيا، استقامة تماثل، من حيث الإشارية، لا التموضع موضع تبعية أوتمرية حيال الوجود الحقيقي. ف «الصورة الشعرية تمثل أحد أشكال انبثاق اللغة، إنها تتخذ موقعها، على الدوام، فوق مستوى اللغة الدالة شيئا ما. وأن نحيا القصائد معناه أن نتملك تجربة الانبثاق الشافية»[420]، انبثاق لغة شعرية معافاة من ابتذالية التواصل، ومن رطانة التداول، أي متحررة من ورطة اللسان العام، ومن هاجس الاتضاح، مفترعة، بذلك، أفقا خياليا تستشعره القراءة نسيج وحده.

نخلص من هذا إلى القول «إن التجربة المجازية لتستوجب الإنصات إليها حرفيا، لكن في سياق إرخاء مضمونها على عالم ممكن»[421]، بفضل تماسكه، وثرائه، وتناغمه، لا يستزيد النص شعريته بل يؤسسها تأسيسا، لأن «اللغة الشعرية لا تخلق شعريتها الخالصة وإنما هي

417. Kibédi Varga : Les constantes du poème, analyse du langage poétique, Paris, coll. Connaissance des langues, Ed. A et J. Picard, 1977, p. 215-216.

418. Paul Ricoeur : La métaphore vive, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1975, p. 189.

419. Jean Molino-Joelle Tamine : Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Paris, Ed. P.U.F, 1982, p. 171.

420. Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 10.

421. Umberto Eco : Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1992, p. 160-161.

تستمدها من العالم الذي تكبّ على وصفه»[422]. ولأن هذا العالم المِمكن، في التجربة الشعرية التي تهمنا، عالم شعري / أسطوري، في جوهره، فما من شك في أن تفاعل الحدين، الشعري والأسطوري، في ثناياه سوف يغدق على المتن ما يمكن اعتباره فائض قيمة تخيلي، وشعري ضرورة. فنحن نحيا بالاستعارة، كما يقال، ولذلك فإن كانت مجرد اللغة التداولية تكسب من الخواص الاستعارية ما يبيح لها أن تتقاطع، بصيغة أوبأخرى، مع اللغة الأسطورية، التي هي لغة مجازية متسامية، إذ «الأسطورة لسان، بل لسان يعمل على مستوى رفيع جدا، يتوصل المعنى فيه إلى الانفصال عن الأساس اللغوي الذي بدأت سيرها منه»[423]، وبكلام أدق فإن «المجاز هومن يتولى عقد الصلة الروحية بين اللغة والأسطورة»[424]، وإذن إن كان الأمر على هذا المنوال مع المتداول من اللغات، في إطار ثقافات مختلفة، فما بالنا بتقاطع اللغة الشعرية، بما هي صنف لغوي راق، مع اللغة الأسطورية. فنظير اقتدار هذه الأخيرة على الترفع، مجازيا، عن قاعدتها اللغوية الأولية يبدو«المجاز الوسيلة التي بواسطتها لا تبقى اللغة سننا وكفى، بل وتغدونظاما رمزيا متجدد الفعالية، وتحولا لا يعرف التوقف: إن التعارض بين الحقيقي والمجازي لا يعمل أكثر من طبع اللغة بجدلها الجوهري مع الخطاب»[425].

بناء على ما تقدم يصح أن نقول إن تناول جوانب الدالية التخيلية في المتن معناه القيام بمساءلة طبيعة الأسلبة التخيلية التي تغطي مختلف الطبقات الجيولوجية والمجالية لعالم شعري / أسطوري ممكن، يعج بحيوية رؤياوية ملموسة، مثلما يفيد الولوج إلى الصميم من تفضية تخييلية، مدعومة بإسنادات اللغة، والتركيب، والإيقاع، توسعية وانتشارية، تتساوق وانتقالات العالم الممكن وتحولاته، أي تشابكاته، لأن سيرورتها طرف أساسي في السيرورة الناظمة لكامل الملفوظية الشعرية في المتن. وكما حصل أن ارتقت هذه الملفوظية من صعيد الجملة الشعرية الغنائية-البسيطة إلى صعيد الجملة الشعرية الدرامية-المركبة سيرقى الفعل التخيلي، من جهته، من مستوى ما يمكن تسميته بالمهادنة التخيلية إلى مستوى التعنيف التخيلي، أو، بالأحرى، من نطاق المدخلية المجازية - الرمزية إلى أفق الشمول المجازي-الرمزي :

---

422. Jean Cohen : Le haut langage, théorie de la poéticité, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 36.

423. كلود ليفي-ستروس : الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة : د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977، ص248.

424. Ernest Cassirer : Langage et mythe, à propos des noms de dieux, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love, Paris, Ed. Minuit, 1973, p. 106.

425. J. Molino-F. Soublin-J. Tamine : Problèmes de la métaphore, in : revue «Langages», N 54, Juin 1979, p. 38-39.

- وانطوى والتف كالخيط على الجذر المضاء
جلدك المحروق من جمر الحنين ؟

....

وهوت كالصخر، فوق الباب، أيدي الغرباء..

....

حينما يطفو القمر
مثل طيارة فوق أمواج التلال.

....

....

يا زمان البرتقال
مثلما يحمل، في عتمته، الجذر النهار
مثلما يحمل، في رحلته، النسغ الثمار
عائد أنت إلينا يا زمان البرتقال[426].

فهذا النموذج الشعري هو واحد من بين نماذج عديدة يحفل بها الديوان الأول بخاصة، ولعله يتجلى، أشد الجلاء، الحضور اللافت لتقنية التشبيه، كوسيلة لما يمكن عدّه تخيلا مجزوءا أو مقسّطا سيسم قصائد المرحلة الرعوية من التجربة الشعرية. فالنموذج يعمد، كما نرى، في تصييغ الصور الشعرية الخمس، القائمة أدواتيا في مساحته، إلى أسلوب التشبيه: تشبيه «الجلد المحروق» ب «الخيط»، توسطا ب ›الكاف‹، و«أيدي الغرباء» ب «الصخر»، توسلا ب ›الكاف‹ كذلك، و«القمر»، في طفوه، ب «الخيط»، من خلال ›مثل‹، و«عودة زمان البرتقال»، المؤكد عليها بالتكرار، ب «حمل الجذر المعتم للنهار»، و«حمل النسغ المرتحل للثمار»، من خلال ›مثلما‹ المسخرة في التشبيهين كليهما. وورود أداة التشبيه ووجه الشبه، في التشبيهات الخمسة، يجعل هذه الأخيرة من صنفي التشبيه المرسل والتشبيه المفصل، أي من صنفين موسومين بمنتهى الحرفية، والتبسيطية بالتالي، في بناء التماثلات الاستعارية، مقارنة، في هذا المقام، مع صنف التشبيه المؤكد الذي يستغنى فيه عن الأداة، أو صنف التشبيه المجمل الذي يقع فيه القفز على وجه الشبه، أو صنف التشبيه البليغ الذي يتم فيه تلافي الأداة ووجه الشبه دفعة واحدة.

وسواء همّ الأمر هذين الصنفين أو الأصناف الثلاثة الأخرى، التي تشتغل بدورها في أكثر من قصيدة في الديوان الأول، إضافة إلى صنف التشبيه التمثيلي وصنف التشبيه الضمني،

426. جذور الريح، «نخلة الله»، أ. ش، ص30-31-32.

فإن الشيء الثابت هوالتزام قصائد المرحلة الرعوية بمسلك تخيلي تشريحي، تفتيتي، للعالم المشعرن تتلامح معه العناصر، والذوات، والحيوات، والوضعيات، أجزاء راغبة في التماس والتعالق والانصهار، وذلك تلبية منها لما يمكن احتسابه اندماجا تلقائيا، من قبل الأنا الشعرية، في متخيلها الحبوري آنئذ. إن أنا شعرية متماهية مع «إيدن» السومرية، ومندغمة في جغرافيتها الرمزية لم يكن في وسعها، لحظتئذ، إلا أن تعضد كتلوية عالمها واتحاد عناصره اعتمادا على ملفوظ تخيلي ينحووجهة ثنائية متكاملة: التقطيع والتركيب في تخيل العالم، نقصد تقطيع جسد هذا العالم إلى جزئيات ومنفصلات، ثم العناية باستكشاف ما يماثلها من جزئيات ومنفصلات، ركوبا على معادلات تجميعية تؤول إلى اقتصاد استعاري مبسط ما دامت تنحصر في دائرة التشبيه، إما المصرح بأركانه أوالمواري لأحدها أوأكثر.

إن الميل إلى قانون المشابهة أوالتناظر هو، عمقيا، دليل مطاوعة تخيلية من لدن أنا شعرية كانت تحيا، ساعتها، تحت وطأة الدوخة الوجودية بعالم تخلقه هي وتتخلق، أيضا، في رحمه، عالم تتلمس في أعطافه كلاما شعريا يستقصي ما تخاله مبعثرا، مفككا، ومتشذرا، من أجل منحه إمكانية للالتئام، والانصهار، والواحدية، كمضارع تخيلي لذوبانها الروحي في جسد عالم حبوري، أمومي، وحلمي، تستشعر ذاتها مشابهة له، ومنسجمة مع شريعته، مما يجعل منها امتدادا له. على أن انحباس الفعل التخيلي، في أثناء المرحلة الرعوية، في حدود التشبيه لم يلغ تطلع القصائد إلى الشروع، بضغط من حس مأساوي أخذ يتنامى من داخل هذه المرحلة، في بلورة بعض الالتماعات الكنائية والاستعارية، على غرار ما نلقى في هذا النموذج الشعري ذاته، مدشنة بنزوعها المبكر ذاك الأفق التخيلي المعقد للتجربة الشعرية، وغالبا ما «ظلت البؤرة العاطفية في القصيدة الغنائية تعتمد على هذا «الومض المفاجئ» للاستعارة الملتحمة»[427]، المائزة للقصيدة الدرامية-المركبة في الأصل.

وتوازيا مع المواظفة الاستعارية، الاستباقية، لقصائد محسوبة على شوط، من التجربة الشعرية، يشكل فيه التشبيه قناة تخيل مهيمنة، ستظل هذه القناة عاملة في قصائد بعينها تنتمي إلى المرحلة المأساوية، وبوجه أخص في قصائد يأويها الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، وأخرى، لكنها أقل، يضمها الديوان الخامس والأخير، «في مثل حنوالزوبعة». ولما نقول المرحلة المأساوية فنحن نريد، انسجاما مع مبدأ تمرحل البناء التخيلي في المتن، الإلماع، ضمنيا، إلى نهوض نسق تخيلي يساير، دونما تحفظ، متطلباتها المجازية والترميزية، ويخدم النزوع التخيلي الكلّياني Totalitaire، كما سيأتي تدقيقه، لأنا شعرية تحولت من الاغتباط إلى

427. نورثرب فراي : تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة : د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان 1991، ص370.

المأساوية. إن الاستمرار، الدال، لأسلوب التشبيه، في حالة مثل هاته، يتصل، مثله مثل عناصر بنائية ونصية أخرى، باللاوعي النصي والرؤياوي الرعوي، الملح، الذي تبطنه التجربة الشعرية، إلا أنه لن يستأثر، في كنف جملة شعرية درامية-مركبة بالأساس، سوى بدور تخيلي رافد لإعمال مجازي-رمزي واسع السيادة.

من سطوة التشبيه إلى سطوة المجاز والرمز، هذا ما يمكن أن تختزل به الانعطافة العميقة التي سيعرفها الفعل التخيلي، وإذا ما كان «المجاز يحتم علينا، حالما يقع تأويله، النظر إلى العالم بطريقة مغايرة»[428]، فمن المحقق أن ما سنسطره من نماذج شعرية لكفيل بإرشادنا، وذلك حتى قبل أن نلجأ إلى التأويل، إلى الطريقة الجديدة التي أخذت تستبطن بها أنا شعرية مأساوية عالمها المتخيل:

ـ وافترشنا الورق اليابس والعشب الهشيم
شعرك الأصفر كالحنطة، مبتلا، على وجهي انهمر،
وعلى المرمر برق ومطر..[429]

ـ ....يباغتنا نغم همجي شاع
أوائل هذا القرن، في التاكسي يتلمس
أفخاذي، في غرفته أتعرى واقفة في ضوء
المصباح العاري، ومع الخيط الضوئي الأول
أسحب في حذر بدني.....................[430]

ـ «هل يعرف السيد
المتوحد بارا إلى الفجر يفتح ؟»
أعرف سيدتي
وانحدرنا إلى حانة يتوزع فيها الموائد جمع
من السفهاء، الحوائط يهجرها الطير، يسألني
رجل جرعة، راعش الخطويدنو، يحدثني عن

428. Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1992, p. 162.

429. الطائر المرمري، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص225.

430. إطار الصورة المتناثرة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص310.

شهاب من النار يسقط أخضر عبر الحديقة[431].
- في الشقة يحتفلون الليلة، منفردا آتي،
وأصيخ إلى المرح المتعاظم في المقهى
في المبنى المؤتلق المتطاول، أنفض عني
الثلج وأصعد، تفسح لي امرأة ركنا، من
هذه الشاحبة المتعالية ؟ الحفل السنوي
يطول وتغرق في القدح المتوحد نظرتها[432].
- «أذكر بضع شموع فوق الرف»
وتشعل واحدة، في الضوء الراعش ينكشف
السقف البالي وتلوح الكوة، قرب سرير
أبيض طاولة وزجاجة خمر، في الأعلى يتخافق
وطواط، وتئن الريح
وننفض أتربة متقادمة
عن كرسيين ونأخذ رشفتنا الأولى، وألفّ
يديّ على الكتفين وأنهل من ريق الأنثى[433].
- تقول أجئ غدا..
وتمر قرون،
أغساق تخبوشررا ورمادا فوق
جفوني،
أغساق المنفى،
أغساق المهجورين المنتظرين
القبض على البرق الخابي وصدى الرعد المتلاشي،
انقضّ عليّ وأحرقني
جذعا مهجورا في

431. في الحانة الدائرية، نفس المرجع، ص326.

432. عبر الحائط.. في المرآة، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص392.

433. رغبة تحت الشجر النحيل، نفس المرجع، ص440.

فلوات الريح[434].

إن تغيّر طريقة النظر إلى العالم مردها، بطبيعة الحال، إلى السقطة الرمزية العنيفة التي تعرضت لها الأنا الشعرية، بمعنى انهواؤها من سدة العالم، أومن نعماء معيشها الفردوسي، إلى مفرشه الأرضي، أوإلى شقاوة معيشها الدنيوي، انتهاء إلى عمق الأعماق. سقوط من هذا الحجم كان لابد وأن يورط هذه الأنا في أتون خبرة رؤياوية مداهمة هي وليدة إحساسها بالانفصال عن عالمها الطارئ، واغترابها عن أحواله، فكان أن اتخذ رد فعلها شكل تعنيف، تخيلي، لعالم مختل لن يتوقف، من الآن فصاعدا، عن تعنيفها تعنيفا كيانيا موجعا ذا دلالة في السياق الرؤياوي للتجربة الشعرية. من هذا المنطلق ستعبر هذه الأخيرة، من تلقاء حاجتها الرؤياوية، عن اقتضائها لأداء تخيلي بديل، عماده اقتصاد مجازي-رمزي كلّياني، معقدة أوفاقه وشاملة مفاعيله، لا يبقى معه هاجس الأنا الشعرية، مثلما كان الشأن خلال المرحلة الرعوية، تقطيع كتلة العالم ثم تركيبها توسلا بصيغ إيهام تشبيهية، مستوفية، في الغالب الأعم، لكامل عدتها الركنية، من طرفي تشبيه ووجه شبه ووسائط مقالية، وذلك بحثا منها عن معادل تخيلي لحالة انسجامها مع عالمها ذاك. إن العنف يستجلب العنف، ومن ثم سيكون الانفصال عن العالم الطارئ، والاغتراب عن أحواله الدافع الجوهري إلى الارتفاع بالفعل التخيلي من صعيد المدخلية المجازية-الرمزية إلى صعيد التنفذ المجازي-الرمزي، أي الانتقال من أفق التصالح الاستيهامي مع العالم إلى نطاق ممارسة تخيلية اختراقية، اكتساحية، وتغريبية لكتلة عالم عنيف، مفجع، يأخذ طريقه، من حيث لا يرعوي، إلى حتفه الذاتي.

من هذه الزاوية سينتصب المجاز عنصرا تخيليا مهيمنا، بواسطته يتأتى للأنا الشعرية اختراق كتلة عالمها، واكتساحها، وتغريبها، لأنه، أي المجاز، يكفل الذهاب بالتخيلات الشمولية، الاستغراقية، إلى أقصى احتمالاتها، خصوصا وأن المسألة تتعلق في موقف تخيلي كهذا بكتلة عالم شعري / أسطوري لا حدود لمكانيتها وزمنيتها. ف «الصورة المجازية كلية الوجود أكثر مما يعتقد في العادة»[435]، وذلك لكون المجاز «أشمل من الاستعارة. فإذا كانت علاقة المشابهة من مستلزمات الاستعارة فإن المجاز يخلومن هذا الالتزام»[436].

ففي النموذج الشعري الأولّ لا يتجاوز دور الصيغة الإيهامية التشبيهية إرفاد

434. قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص113.

435. بيتر مونز : حين ينكسر الغصن الذهبي، بنيوية أم طبولوجيا، ترجمة : صبار سعدون السعدون، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص89.

436. د. محسن إطيمش : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص245.

الاشتغال المجازي، اللغوي، للتعبير الاستعاري «على وجهي انهمر»، ليرفدا، سوية، الفضاء المجازي الشاسع الذي ينشئه التعبير الاستعاري «وعلى المرمر برق ومطر». وفي النموذج الثاني تستمد الصورة المجازية كلّيانيتها الضاربة من تضافر مجازية «يباغتنا نغم همجي» مع استعارية «المصباح العاري» وكنائية «أسحب في حذر بدني». أما في النموذج الثالث فتتهيأ من استعارية «وانحدرنا إلى حانة»، و«راعش الخطويدنو»، وكنائية «شهاب من النار يسقط أخضر عبر الحديقة»، اختلاجة مجازية تلبس لبوسا عنقوديا ظاهرا للعيان ما في ذلك شك. في حين يصدر، ضمن النموذج الرابع، ذلك التكثيف المجازي المشتد، في تعبير «وتغرق في القدح المتوحد نظرتها»، عن التلوين الاستعاري للقدح بالتوحد، الذي هوخاصية إنسانية، وبالمكانية المائية التي تجعل حالة الشرود في مرتبة الغرق في يمّ عريض متلاطم. وفي المقابل يلوح متضحا، في النموذج الخامس، مدى انجذاب استعارية «الضوء الراعش» إلى المدارين: الاستعاري الموقوف على «تئن الريح»، والكنائي الذي تؤمه «ننفض أتربة متقادمة»، وتفاعلها معهما تآزرا من هذه الوحدات التخيلية الثلاث على تبئير الوحدة المجازية الكبرى التي يبلورها التعبير الاستعاري «وأنهل من ريق الأنثى». ومن توارد استعارية «أغساق تخبوشررا ورمادا فوق جفوني»، وكنائية «أغساق المنفى»، و«أغساق المهجورين المنتظرين»، ثم استعارية «القبض على البرق الخابي وصدى الرعد المتلاشي»، مضافا إليها الوجه التمثيلي القائم في «انقضّ عليّ وأحرقني جذعا مهجورا في فلوات الريح»، تنبجس وضعية مجازية متراكبة يختزل عبرها عالم بأسره إلى الممكن التخيلي لأسطر شعرية معدودة.

من المؤكد «أن الكلمات التي تحقق الانحراف لا تكون أبدا ملفوظات حرفية، وإنما ملفوظات غير مباشرة، استعارية أوكنائية»[437]. وبصدد الاستعارية، تدقيقا، فإن التوليد الاستعاري لا ينحصر في مجرد إحلال كلمة مجازية محل أخرى حقيقية، وذلك لكون «الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال، ولكنها تحصل من التفاعل أوالتوتر بين بؤرة الاستعارة Focus of a Metaphor والإطار المحيط بها»[438]. وعند إثارة عامل الإطار من البديهي أن يقع استحضار باقي الموارد اللغوية، والتركيبية، والإيقاعية، التي يسيجها السياق المخصوص الذي تتبأر الاستعارة بداخله، علاوة على الموارد التخيلية المواكبة لها ضمن السياق ذاته. وإذا كان من شأن «الاستعارة التي تتموضع، مثلا، على الصعيد الدلالي لا غير»[439] أن توهم بانقطاعها عن

437. Michael Riffaterre : La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 77.

438. الدكتور يوسف مسلم أبوالعدوس : النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب، الحولية11، الرسالة66، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 1989-1990، ص49.

439. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p. 52.

المكونات الشعرية الأخرى، بدعوى أن السطر الشعري، أوالجملة الشعرية، بنية صوتية-دلالية في المبدأ، فإن معطى تعالق الدلالة مع الصوت، ثم ارتهانها بإطار أشمل يدعى التركيب لمّا يكرس تفاعل الاستعارة، رغم ما قد تمارسه من تمويه دلالي صرف، مع هذا الإطار، وبالتالي مع مكوناته. ف «العلامة لا توحي من «ذاتها»، بل النص هوالذي ينتج المعنى الضمني للعلامة بداخله»[440]، وما دامت الاستعارة علامة « فهي تنتمي، وفقا للمنظور السيميولوجي، إلى العلامات الأيقونية، أي العلامات التي لها شبه بما تدل عليه، وهوالأمر الذي يظل صحيحا سواء بالنسبة للصور الحرفية أوبالنسبة للصور «الخيالية»، في الاستعارات أوفي التشبيهات»[441].

إن النماذج الشعرية المستشهد بها تكشف إذن عن الإطار الشعري المحدد الذي تشتغل ضمنه الكنائية، والاستعارية، والمجازية، لا اللغوية ولا المرسلة، بكيفية متداخلة أحيانا، ألا وهوإطار الجملة الشعرية الدرامية-المركبة، المتصادي مع إطار رؤياوي مواز هوإطار المرحلة المأساوية من التجربة الشعرية. وفي مقدمة ما يفيده هذا الإطار انفراز محكيات الاغتراب، والحب، والموت، كدلالات محورية، وأيضا ملاصقة لاوعي رؤياوي رعوي للاحتدام الرؤياوي المأساوي، دون إغفال ما كان من أمر انفتاح التركيب الشعري على أصوات وضمائر وتوضّعات.. ثم قيام التجربة باستجلابات نصية وافرة من عدة مرجعيات. ومما لا جدال فيه أن هذه المعطيات جميعها هي ما سيشكل المادة والمجال التركيبين اللذين ستشتغل في غناهما ورحابتهما المجازية: مجازية الذوات الشعرية، إما الأنا الشعرية وإينانا وإما مضاعفوهما، ومجازية عالم شعري / أسطوري متخم بسفليته، وكذلك مجازية الاغتراب، والحب، والموت، باعتبارها وسائط تخيلية تصل الذوات بالعالم، مثلما تشكل، أي المعطيات، القاعدة التكوينية لمقومات النسق المباشر لما هوكنائي، أواستعاري، أومجازي، لغوي أومرسل، لأنها بمثابة مشخصات قطاعية أوتمظهرات متعينة لما ندعوه مجازات كبرى تشتغل في المتن، بحيث «لا وجود لاستعارة بدون تركيب، وبالتالي فهي لا مكان لها خارج اللغة»[442]، وهوما يصدق على الكناية والمجاز بدورهما.

هذا وإذا ما كانت «الصورة الأسطورية، الأكثر بساطة، لا تفلح في تشكّلها إلا من خلال تحويل يسمح لانطباع محددٍ بالانسلاخ عن دائرة العادي، عن اليومي، وعن الدنيوي،

440. Jean-Michel Adam-Jean Pierre Goldenstein: Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes, Paris, coll. L, Librairie Larousse, 1976, p. 96.

441. Jean Molino- Joelle Tamine : Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Paris, Ed. P.U.F, 1982, p. 171.

442. J. Tamine: Métaphore et syntaxe, in : revue «Langages», N 54, juin 1979, p. 80.

والتموضع في دائرة «المقدس»، وفي ما ينطوي على «دلالة» ما من وجهة النظر الأسطورية والدينية»[443]، فإن شاغل الفعل التخيلي سيغدو، وذلك في تطابق مع أرضيته الشعرية- الأسطورية، هوانتشال الذوات الشعرية، والعالم المشعرن، والمحكي الشعري، من تسطح الواقع ورتوبه، «لأن التمثل لا يحيل على الواقع بقدر ما يعوضه»[444]، ثم إدغامها في وجود مؤسطر شديد الكثافة. وعلى نحوما مر بنا فنحن نلاحظ في النماذج الشعرية المسطرة تواتر مجاز الأنا الشعرية وإينانا، كجسدين مفصولين، روحيا، عن جسد العالم، وفيما يتلامحان لائذين بلحظة عشقية متخيلة، في النموذج الشعري الأول، وفي النموذج الثاني كذلك، يبدولنا مجاز الحب، ضمن النموذج الأخير، متماسا، وبقوة، مع مجاز الموت المتفجر من صلب تعبير «أسحب في حذر بدني»، أما الأنا الشعرية فإنها تلوح، من خلال النموذج الثالث، ذاتا مغتربة، آخذة في انحدارها، بمعية إينانا، إلى مهوى رمزي تجعله القصيدة «حانة»، إلى حيث «شهاب من النار يسقط أخضر عبر الحديقة» كناية عن الموت. وفي النموذج الرابع لا يعود مجاز الاغتراب قاصرا على الأنا الشعرية = «منفردا آتي»، وعلى إينانا = «تفسح لي امرأة ركنا»، لوحدهما، بل إنه سيتعداهما ليستوعب حتى أشياء العالم وموجوداته = «وتغرق في القدح المتوحد نظرتها». وبينما يعاود النموذج الخامس بناء نفس التماس القوي بين مجازية الحب = «أنهل من ريق الأنثى» ومجازية الموت = «الضوء الراعش» + «تئن الريح» + «ننفض أتربة متقادمة»، يميل النموذج الأخير إلى إقامة تماس مماثل، لكن بين مجازية الموت = «أغساق تخبوشررا ورمادا فوق جفوني» من جانب، ومجازية الاغتراب = «أغساق المنفى» + «أغساق المهجورين المنتظرين» + «انقضّ عليّ وأحرقني جذعا مهجورا في فلوات الريح».

وفي تجاوب دال مع هذه المجازات : مجاز الأنا الشعرية، ومجاز إينانا، ومجاز الاغتراب، ومجاز الحب، ثم مجاز الموت، سيتخذ العالم المشعرن هيئة جسد كوني مجازي يفعل في الذوات والأشياء والموجودات من خلال الرباعية الكنائية: الماء، والهواء، والنار، والتراب، التي ستنتقل، بالضرورة، من مستوى المواظفة المعجمية-الدلالية المحض إلى مستوى المواظفة المجازية المنفتحة، وذلك عن طريق إسقاط محور المجازية على محور المعجمية- الدلالية. ففي النموذج الشعري الأول هناك الوحدات التخيلية الآتية: «انهمر»، «برق»، «مطر»، المرجحة لمجازية الماء، وفي النموذج الثاني نلقى «المصباح»، و«الضوئي»، مما له تواشج مع مجازية النار، وفي النموذج الثالث نعثر على «بار»، «حانة»، «جرعة»، المحيلة، لأول وهلة،

443. Ernest Cassirer : Langage et mythe, à propos des noms de dieux, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love, Paris, Ed. Minuit, 1973, p. 110.

444. Michael Riffaterre : La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 25.

على المحيط الدلالي للخمرة، أما عمقيا فهي تقود إلى الماء بما هومرجع كل شراب، كما نعثر في نفس الوقت على «نار» المنفصحة دلاليا قبل انفصاحها المجازي. وفي الوقت الذي تبرز فيه، ضمن النموذج الرابع، وحدات «المقهى»، «الثلج»، «تغرق»، «القدح»، كاشفة عن مضمر الماء المجازي، تتبدى مقابلاتها، في النموذج الخامس، وهي أولا : «شموع»، «تشعل»، «الضوء»، منصهرة بأتمها في مجازية النار، وثانيا : «السقف البالي»، «أتربة متقادمة»، مغذية لمجازية التراب، أما ثالثا : فهناك «خمر»، «رشفتنا»، «أنهل»، «ريق»، المستثيرة، من فورها، لمجازية الماء، هذا زيادة على «الريح»، كوحدة مجازية كافية لتفجير طاقة مجازية اكتساحية، سواء بمفردها أوعبر التفاعل مع الفعل «تئن» العامل، مجازيا، لفائدتها. وبخصوص النموذج الأخير فلعل من شأن قرائن «تخبو»، و«شررا»، و«رمادا»، و«البرق»، و«أحرقني»، أضف إلى ذلك قابلية الاحتراق التي يفيدها «جذعا»، أن تؤجج مجازية النار، تماما كما تتأجج مجازية الماء من خلال قرينة «الرعد»، ومثلما تسطوفيه، لمرة أخرى، مجازية الريح بفضل ما تتحلى به قرينة «فلوات» من إيحائية مكتنزة في هذا المضمار.

فعلى الغرار مما تتعمده الأسطورة حين قيامها بتخريج Extériorisation الانفعالات الأسطورية بالوجود عبر لغة مجازية تتناغم، إلى حد كبير، وهذه الانفعالات، يجنح الفعل التخيلي، في التجربة الشعرية، إلى ضمان أوفى قدر من الملاءمة التخيلية بين رؤيا شعرية، ذات بعد أسطوري، وبين جماع القرائن والمشخصات المجازية. إننا بإزاء ذاتين شعريتين-أسطوريتين تحييان اغترابا وجوديا قاسيا، إن داخل الفضاءات الضاجة أوبسبب ما يرين على الوجود بعامة من بؤس وتسطح خانقين. وإذا كان اغتراب الأنا الشعرية مصدره، في أول الأمر، اقتلاعها المرير من «إيدن» السومرية، مسقط رأسها الفردوسي، فإن اغتراب إينانا، المضارع الرمزي لمسقط الرأس ذاك، لا يخرج، في العمق، عن نطاق الاغتراب الذي يكون من نصيب أي كينونة رعوية تحاصرها صنوف التحنيط التاريخي والمجتمعي والقيمي.. أي كل ما يمكن أن يصادر جوهرية الوجود. ومن ثم فحين لا تشرع لحظة الحب، المستهامة، ما عدا على اليتم والفقد، أوبالأولى الموت، فتلك قمة الاغتراب التي تدركها أنا شعرية لن تعي العالم، بعدها، سوى أنه كتلة جبارة حقا، لكنها من غير معنًى. ذلك أن العالم وهويبث، في عز لحظات-مجازات الاغتراب، والحب، والموت، إشارات تربصه، المجازي، ويعلن عن انتوائه التدميري، مسخرا العناصر الأربعة الكونية: الماء، والهواء، والنار، والتراب، وبصيغة موازية مسخرا مجازية الغرق، والمحو، والتبديد، والطمس، رغما من ميلان الماء، الدال، إلى امتصاص فائض هذه المجازية المعتنفة وتلوينه لمأساوية المراتب الرؤياوية : الاغتراب، الحب، والموت، بطعم إحيائي، ابتعاثي، أورعوي. إنه وهويفعل هذا فإنما ليتطابق، من خلال توتير جل المنسقيات المجازية، مع

هويته الشعرية-الأسطورية كعالم منذور لتقويض ما هوجميل، والذوات، ثم ذاته في نهاية المطاف.

هكذا يمكننا اختزال المقوّمية النسقية للفعل التخيلي، في المتن، إلى ثلاثة مقومات رئيسية هي : الذوات الشعرية، والعالم المشعرن، والثلاثية الدلالية : الاغتراب، الحب، والموت. فمن تنابذ الذوات والعالم، المعبر عنه بواسطة الاغتراب والحب والموت، ومن صدام العناصر الأربعة الكونية مع أزمنة وأمكنة وحيوات ومواقف، وفيما بينها أيضا، تتراص الطبقات المجازية الكبرى في المتن المبتناة على كاهل عشرات الصور الشعرية المتصادية، لأن «كل صورة إلا وترخي بظلها على جميع الصور الأخرى»[445]، منتجة بذلك توترات تردف إلى ما هوقائم في نطاقها من توتر بين مقوماتها الذاتية، كوحدات تخيلية منحازة إلى صف هذا المجاز أوذاك.

إن المجازية المؤطرة للمتن تبدو، في خطوطها الكبرى، وفية للتوجه التخيلي الذي نخوض في توصيفه، ولهذا غالبا ما نحس، كلما انتقلنا من فضاء مجازي إلى آخر، وكأن الصورة الشعرية الموالية لا تتجاوز مهمتها تكريس الأداء المجازي لسابقتها، أوبالأحرى تصعيد توتر النسق الذي يتشرب مفعولها الإيهامي، إذ «الشعر عند حسب في أصفى معانيه هوتنمية القدرات العقلية من خلال التجربة المتنامية المتصاعدة ليخلق منها صورة أخرى. وعندما لا يجد اكتمالا لهذه الصورة هنا، في هذه القصيدة أوفي هذا الديوان، سوف يعود إليها بعدما يكون قد وفر لها من المعرفة الشيء الكثير»[446].

وفي هذا الإطار يندرج المنحى التغريبي في التجربة الشعرية، بحيث سيصير شغل المخيلة أن تمضي بمفارقية المقوّمية النسقية للفعل التخيلي إلى أرجاء متمادية، لا قبل للبداهة الزمنية / المكانية بها، تأخذ هيئة فسحات مجازية يلتئم فيها الجوهري والعرضي، الكلي والجزئي، التليد والعصري.. فينهض من توليف هذه المتفارقات وجود مؤسطر لا يحيل على شيء بقدر ما هومحيل على كثافته، أي على غرائبيته :

- .... عدنا معا بعد سهرة جاز
علينا من الثلج شيء، ذراعي تطوقها،
السروأبيض، في الكهف مرت عليها
القرون، ارتدت ثوبها الموسلين
وجاءت تراودني في سماء المقاهي

445. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p.49.

446. ياسين النصير : إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص345.

ولكنهم أجلسوها وراء الزجاج الخريفي
في مخزن من مخازن باتا، التمست إليها
السبيل فقيل : اشتر جوربا أوحذاء[447].
ـ تخيّرني وجهك السومري مطارا، فما لي
سوى أن أرحب أوأن أودع، سيدتي
كنت لي نجمة في سماء المخازن تؤنسني
كلما انحسر المشترون، اتركيني ألمّ تقاطيع
وجهك في الحائط المتآكل في أور، في صالة
الاستراحة، في أوجه العارضات النحيفات[448].
ـ تخفق في المطر العجلات، وينفتح البولفار
نديا أحمر، يهجرني الخفق المتسارع
كل مساء في البهوالفارغ معطف
سكير منسيا في ركن من بار منطفئ
وأراقب من ثقب في الحائط أرملة تتعرى
قبل النوم، أرى البولفار نديا أحمر......[449]
ـ مهجور وهواي جناح أبيض
ينأى في أغوار الزرقة، مهجور في أرصفة المدن
المهجورة،
أنقاض،
حفر ينموفيها برديّ الماء
وبابل هاجعة في ذاكرة الآجرّ،
تقول : أجئ غدا..
وتمر قرون ميتة[450].

ففي النموذج الشعري الأول تتبلور الحدّية المجازية من حاصل التئام «الجاز»،

447. الرباعية الثانية، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص238-239.

448. السيدة السومرية في صالة الاستراحة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص313.

449. التحول، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص360.

450. قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص111.

و«الكهف»، و«مرت عليها القرون»، و«سماء المقاهي»، و«ارتدت ثوبها الموسلين»، و«وراء الزجاج الخريفي في مخزن من مخازن باتا». وفي النموذج الثاني من حاصل التئام «وجهك السومري»، و«مطارا»، و«سماء المخازن»، و«الحائط المتآكل في أور»، و«صالة الاستراحة»، و«العارضات النحيفات». وفي النموذج الثالث من حاصل التئام «العجلات»، و«البولفار»، و«المعطف»، و«بار»، و«أرملة تتعرى». أما في النموذج الأخير فمن حاصل التئام «أرصفة المدن المهجورة»، و«أنقاض»، و«برديّ الماء»، و«بابل»، و«الآجرّ»، و«قرون ميتة». ولنا أن نخمن، انطلاقا من هذا الالتئام، المسافة الذهنية والحضارية الفاصلة بين الكهف والموسلين، بين القرون الخوالي وموسيقى الجاز أوأحذية شركة باتا العالمية، بين الوجه السومري والمطار، بين أور والعارضات النحيفات، بين البولفار - لكونه من علامات الحداثة العمرانية-والحب -الذي هوشعور أزلي-، بين معطف -بما هولباس مزيد- ينساه سكير والعري - بمعنى الجسد في درجة الصفر التمدنية، وأخيرا بين المدن الحديثة وبابل. ولا ريب في «أن إدراك اللامتجانس في سياق متجانس هام في عملية الموازنة هذه. إن غرض الموازنة، كما هوالحال بالنسبة للغرض من الصورة، هوتحويل الإدراك المعتاد لشيء إلى مجال آخر من إدراك جديد، أي صنع تكيّف دلالي جديد»[451].

تأسيسا على هذا جائز أن تنطلي على القراءة واقعية العالم المستنهض عبر هذه الأبنية المجازية، وذلك في أثناء تأويلها لما أسميناه منحى تغريبيا، إذا ما هي غلّبت القرائن ذات الصلة بالحياة الحديثة على أحد أجلى المقاصد في التجربة الشعرية ألا وهومقصد تتليد العالم، وسمحت لإغراء ما تتحسه قريبا من الوجدان الحديث بالضرب عرض الحائط بالجوهر الأسطوري لهذا العالم. فهذه القرائن، التي أكسبها حضورها العلامي الدال صفة الوسائط الإيهامية الفاعلة، قد تغوي أية قراءة بنوع من المطابقة بين الوجود النصي للأشياء وبين وجودها الواقعي، لأن «التحفيز الإيهامي للعلامة هو، بامتياز، تحفيز مماثلة»[452] به يقوم مدلولها تدقيقا، و«مما هوثابت أن التحفيز التماثلي للمدلول يشتغل، إن لم يكن بصفة كلية فعلى الأقل على نطاق واف، في مضمار ما ندعوه تقليديا الخيال»[453]. فالنص الشعري وهويسعى إلى إبدال الواقع الموضوعي بواقع شعري خالص لا محيد له عن الزج بالقراءة في التباس من هذا الصنف، مما يعسر معه

451. فيكتور شكلوفسكي : الفن باعتباره تكنيكا، ترجمة : عباس التونسي، مراجعة : حسن البنا، مجلة «عيون المقالات» - ألف - ع1، 1986، ص111.

452. Gérard Genette : Figures III, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1972, p. 39.

453. F. Rigolot: Le poétique et l'analogie, in : Sémantique de la poésie, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1979, p. 159.

تبيّن الواقعي من المتخيل، وفرز المادي المتعين من المدرك المجازي، بحيث يستفحل يقين القراءة من واقعية شريحة الوجود التي يقترحها النص الشعري في اطراد مع إغراقه في إعطائها كنهها الخيالي المحض وحيويتها المجازية المتمنعة، ومن المعلوم أنه «في العمل الأدبي الرفيع يجب أن يزيد «التحفيز» من «توهّم الواقع» : أعني أن يزيد من وظيفته الجمالية. إن التحفيز «الواقعي» صنعة فنية»[454] قبل كل شيء.

ومهما يكن فإن الذي يرفع هذا الالتباس ويحسم أمره، في سياق شعري محدد كهذا، هوما تخلفه قرائن أسطورية، من القوة بمكان، من تداعيات يستفاد منها أن القراءة هي بصدد عالم تتخيله التجربة الشعرية متمتعا بجوهرية أسطورية بالغة، ومتباعدا في الزمن وفي المكان. وما مر بنا من نماذج شعرية ليكشف عن جنوح المخيلة إلى ما اعتبرناه تتليدا للعالم، أو، بدقة أكثر، إلى سومرته، الشيء الذي استتبع إرجاعا مجازيا لقرائن الحياة الحديثة، من أسماء، وأزياء، وطرق، و[بولفارات]، ومحطات، ومطارات، وفنادق، ومقاه، و[بارات]، ودور مسرح، وقاعات سينما.. إلى غيرها من المستحدثات والأشياء العرضية، بل وحتى الجزئيات الضئيلة في هذه الحياة، إلى الطور الوجودي الممتلئ الذي شهدته الرقعة الأرضية المحصورة بين نهري دجلة والفرات، هناك في الجنوب العراقي، والتي اشتهرت باسم سومر.

إن الأمر يتعلق بمسلك تخييلي يرمى من ورائه إلى تهجين الحياة الحديثة واختراقها أوتعنيفها من خلال ما هوأسطوري، ثم إذابة طابعها القشروي في معدن حياة مكتملة، متسامية، يتداخل فيها الإنساني مع الإلهي، تحقق سريانها، ذات تاريخ، داخل أسوار مدن أور، وأوروك، وأريدو، وبابل..[455] وإذ «يبقى عالم الأسطورة عبارة عن مستودع لمستوى الأدب الخلاق

---

454. أوستين وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب، ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة : الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق 1972، ص284.

455. من مظاهر الحياة في تلك المدن ما تورده بعض الدراسات التاريخية من مرويات وتوثيقات وأوصاف تؤكد كلها على مدى ما بلغته المدنيّة العراقية القديمة من رقيّ وازدهار، ومن ذلك :

أ ـ «.. وكانت هذه الشوارع، التي كانت تشبه أبواب المدينة، تسمى بأسماء الآلهة العظام لمجمع الآلهة في بابل. وهكذا على الجهة اليسرى من نهر الفرات كانت شوارع الإلهين مردوك وزبابا تلتقي في زوايا صحيحة غالبا مع شوارع الإله سن، الإله القمر، وإنليل سيد الأرض، في حين يمر على الضفة اليمنى من النهر شارع «أدد» الذي يتقاطع مع شارع شمس أي الإله شمس».

ـ جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة : سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص65.

ب ـ «كانت الشوارع والأزقة المنتشرة داخل الأسوار ترافق بـ«دوي حركة الناس» والباعة، ولكن من دون أيّ وجود للشحاذين، وإضافة إلى ذلك فإنها ترافق بالحيوانات الأليفة والعاجزين والعاهرين. وفي الحقيقة إن ضوضاء اللغط اليومي في المدينة وقدوم ورحيل الناس المستمر من وإلى تلك المدينة كان مختلفا عند الشعراء خصوصا أثناء الليالي الهادئة حينما تسكن المدينة تحت السماء المتلألئة بالنجوم خلف البوابات المقفلة، حيث

خلال كل تاريخ بلاد ما بين النهرين»[456]، مع هذا فإن «حسبا لم يقتصر في اقترابه من الشاعر السومري أوالبابلي القديم على توثيق الصلة الروائية-الدرامية للقصيدة الشعرية، وإنما جاوز ذلك إلى متابعته في خلق الأسطورة وامتلاك الواقع من خلال تغريبه حدثا وأسطرته حكاية. والحقيقة أن الشاعر اعتمد هذا الأسلوب في التغريب -أي تجريد الواقع وأسطرة الحدث اليومي- لينقل إلى الفعل والكينونة المتعينة ما يعيشه بالقوة من أحلام ورغبات ومطامح.. أويتفتق عنه خياله من حيوات وعوالم وعلاقات، وبالتالي فالقصيدة لديه ليست بوسيلة تعبير فقط، ولكنها أداة امتلاء وامتلاك وهيمنة وخلق كذلك»[457]. لذلك فإذا ما أخذنا ديوان «زيارة السيدة السومرية»، على سبيل التمثيل، فستظهر لنا جلية الكيفية التي يتبعها الشاعر في إلحاق وجوه ومراتب وعناصر من الحياة الحديثة بمدارية أسطورية مسرفة في تحليقها وتنائيها، بل إن «هذا المنحى في التغريب ليكاد يتقدم لنا بنماذج رائعة للأسطورة ترتفع إلى سمت روائع الشعر السومري-البابلي القديم كرثاء أور ونزول عشتار إلى العالم السفلي، ولعل الشاعر في هذه القصائد يكتب لنا أسطورة المستقبل»[458].

إنه، أي الشاعر، لا يستعيد «الأسطورة بجوها العراقي القديم، بل يضعها في سياق تجربة عصرية»[459]، بمعنى «أن المقتضى الأسطوري إنما يلعب دور إطار شكلي، دور أداة للتفكير»[460]، تتكيف عبرهما مجازية تغريبية لافتة، خصوصا وأنه يتكيء، فضلا عن فطنته الشعرية الثاقبة، على ذخيرة حية وغنية من الأساطير العراقية القديمة. إن مجازية من هذا الطراز تبين، ما في ذلك شك، مدى الاقتدار على وضع الحياة الحديثة موضع تأمل واستبصار شعريين سعيا إلى التقاط لامرئيها الأسطوري، والقبض على جذوته المخبوءة وراء متراكم الأردية والغشاوات والديكورات الحديثة المموهة، ذلك أنه «ليس من قبيل المبالغة القول بأن العالم

كان الحراس يتجولون في المدينة لوحدهم».
- ليوأوبنهايم : بلاد ما بين النهرين، ترجمة : سعدي فيضي عبد الرزاق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص171-172.

456. نفسه، ص218.

457. محمد مبارك : حسب الشيخ جعفر، تغريب الواقع والاغتراب عنه، مجلة «الأقلام»، س10، ع8، ماي 1975، ص26.

458. نفسه، ص26.

459. حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد 1980، ص160.

460. Jean-Pierre Vernant: Mythe et société en grèce ancienne, Paris, Ed. Maspéro, 1974, p. 245.

الذي نعيش فيه أسطوري أكثر مما نتصوره، أوأن عالم الأسطورة ليس غريبا كما يميل معظمنا إلى أن يتخيلوه. إن كل هذا ناجم عن التشابه الشكلي بين الأسطورة والمجاز»[461].

وعليه فمن تضارب المقوّمين، الواقعي والأسطوري، وجراء اصطراعهما العلامي، ضمن النماذج الشعرية التي رأينا أوفي غيرها، يستمد المنحى المجازي، التغريبي، قوته وفاعليته، بحيث إنه «في حياة كونية متخيلة كثيرا ما تتماس العوالم المختلفة فيما بينها وتتكامل»[462]. فالغرابة المتولدة هي غرابة من زاوية المعقولية الزمنية والمكانية، أما على الصعيد المجازي البحت فإن إخضاع الحياة الحديثة الباردة، الثخينة، والمعقلنة فوق اللزوم، لتغريب مجنح يجري في عروقها دما أسطوريا ساخنا، فوّارا، لأمر يعد من صميم الممارسة الإبداعية، و«غرض الفن إذن هونقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف، وتكنيك الفن هوجعل الأشياء تبدوغير مألوفة»[463]. إن ناتج هذه الحدّية، في تجاذب الطرفين، سيتغذى منه الرصيد التخيلي العام للتجربة الشعرية، إذ مهما كانت درجة علوالأشياء الأسطورية على التوهيمات الواقعية، أووصل مبلغ تغطية الأشياء الواقعية على التوهيمات الأسطورية، «فإن ما يجب أن نهتم به ليس هوالأشياء في حد ذاتها، وإنما الأشياء معبرا عنها بواسطة لغة. أثناءها تكون هناك هيمنة للغة على حساب الأشياء، ويمسي التعبير مستحكما في تفعيل الاحتمال الشعري للمضمون أوعدمه»[464]، أما المسوغ فهوأن «جميع المظاهر التي يختص بها شيء إلا وتتحدد بواسطة الرؤية التي تتيحها لنا وتمدنا بها»[465]. فمن استهدافات التجربة الشعرية إقامة وجود شعري، مؤسطر بما فيه كفايتها الرؤياوية، ومن ثم ستتحدد، بداخل هذا الوجود وليس خارجه، هوية هذه الأشياء وينضبط محمولها وإيقاعها الإشاريين.

هذا من جانب، أما من جانب آخر فإن ميسما بنائيا آخر يكاد يشمل معظم الصور الشعرية المتبلورة في المتن، ويتجلى في تشغيلها الدؤوب للحاستين، البصرية والسمعية. ومما يذكر، في هذا القبيل، أن «الشاعر إذ يعتمد على النواحي البصرية والسمعية «أكثر من اعتماده

461. بيتر مونز : حين ينكسر الغصن الذهبي، بنيوية أم طبولوجيا، ترجمة : صبار سعدون السعدون، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص89.

462. Gaston Bachelard : La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p.177.

463. فكتور شكلوفسكي : الفن باعتباره تكنيكا، ترجمة: عباس التونسي، مراجعة : حسن البنا، مجلة «عيون المقالات» ـ ألف ـ ع1، 1986، ص103.

464. Jean Cohen : Structure du langage poétique, Paris, Ed. Flammarion, 1966, p. 38.

465. Tzevetan Todorov : Qu'est-ce que le structuralisme ? 2- Poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil. 1968. p. 57.

على الحواس الأخرى» إنما يريد أن يعبر الحسي إلى الخيالي والفكري. وبلاغة الاستعارة ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية، وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبير عن تمثل خيالي. وربما لا تكون المتعة الحسية إلا عتبة خارجية متميزة من التجربة الخيالية المبدعة والمتذوقة في صميمها»[466].

وإذا كانت قد مرت بنا، في النماذج الشعرية السالفة، بعض الصور الشعرية السمعية أساسا، فلا بأس في أن نثبت نماذج شعرية إضافية ذات بنية صوّرية بصرية مما نرتئيه مفيدا في الإحاطة بواحدة من الخواص الأساسية للتشييد الصوّري:

- وكنت أدخل حين أغمض مقلتيا،
من وسوساتك جنة ملتفة الأوراق، خضراء الضياء
وأفيق أستبق الطيور، وفي يديا
مما يرش عليك ليل الصيف ماء.[467]

- أبصر جذعا ناضحا بالماء
أسود محروقا..
حين يمر آخر الباصات
يخبورنين القفل
ويرتمي فوق جبيني النخل
ثوب صبي مات
وقطرة من مطر..[468]

- ... الأرض يابسة والنّهير الجنوبي
تلغوالمبازل عن جانبيه، تخوّض في
مائه الطحلبي الضفادع والصّبية الصفر[469].

- أيتها الوردة في الغبار القديم
المدينة في العمق تصغي إلى خطوتي، الصخر
أحمر صلبا يواجهني، في الزقاق المؤدّي

466. الدكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، بيروت 1981، ص138.

467. نخلة الله، «نخلة الله»، أ. ش، ص59.

468. ليلية، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص230-231.

469. في أدغال المدن، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص270.

إلى الجسر توقفني امرأة من دخان المطاعم
يلوي ابتسامتها السكر[470].
ـ كانت خضراء بلون الفضة والمبغى
في الخدر المنغلق الأبيض
تتمدد ميتة
غرقى في النوم وفي الذكرى
فإذا هبت ريح من أشجار الشارع
هزت أهداب حرير يعلوثدييها[471].
ـ من مثوى في الحدائق، في شرفات النيون
أوفي المقاهي المقفلات انفض سامرها
وأنا مثلك لا أملك شبرا في هذا العالم
فاتبعيني في اتجاه الزرقة والزبد الأبيض
ولنغرق في البحار العتيقه[472].

ولربما تبرز فائدة هذه النماذج الشعرية، أكثر ما تبرز، في كشفها عن الدور الذي يقوم به المكوّن اللوني في نهوض الصورة الشعرية. فعلا إن النطاق الحيوي للمواظفة اللونية هوفن الرسم، إلا أن هذا لا يعني تقاعس الكتابة الشعرية عن استثمار المادة اللونية ضمن نشاطها المجازي المخصوص، بل وقد «لا يقل استعمال اللون في الشعر أهمية عن استعماله في اللوحة، فالشعر يسعى جاهدا لرسم المشاهد التي تمتلك الأثر، وتصل في مستواها إلى أثر اللون»[473].

وفي هذا يأتي احتفال غالبية التشكيلات التخيلية في المتن، سواء منها تلك التي تؤول إلى الطور الرعوي من التجربة الشعرية أوالأخرى المنتمية إلى طورها المأساوي، بتعددية لونية، خصيبة وفاعلة، تدثر الصور الشعرية بمسحة اصطباغية لافتة. فاللون يباشر عاملية تخيلية قوية ضمن الاقتصاد المجازي الموجه للتجربة الشعرية، ويتخذ مثوله صيغا متراوحة، مصدرية أوفعلية أونعتية، موزعا بين المفرد والمثنى والجمع، مع رجحان محسوس للصيغة النعتية. وفيما

470. في الحانة الدائرية، نفس المرجع، ص325-326.

471. مرثية الأمير ميشكين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص43.

472. حورية البحر، نفس المرجع، ص102.

473. د. عبد الله عساف: اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، مجلة «الوحدة»، س7، ع82-83، يوليوز- غشت 1991، ص31.

يخص حجم التردد اللوني، أومنسوب حضوره العددي، في كامل مساحة المتن، سيتردد اللون الأخضر «73 مرة»، واللون الأبيض «61»، واللون الأزرق «46 مرة»، واللون الأصفر «19 مرة»، واللون الأسود «16 مرة»، واللون الأحمر «10 مرات»، بينما سيقتصر اللونان، الرمادي والوردي، على التردد ثلاث مرات لكل واحد منهما، وسيتكرر اللون البنفسجي لمرتين، أما اللون القزحي السماوي -اللازوردي- فلن يظهر سوى مرة واحدة.

وهكذا ستكون أعلى النسب في الاشتغال اللوني لصالح اللون الأخضر، فالأبيض، فالأزرق، فالأصفر، فالأسود، ثم الأحمر، في حين أن اكتفاء اللون الرمادي، والوردي، والبنفسجي، ثم القزحي السماوي، بنسبة مواظفة لونية مستقرة بين مرة واحدة وثلاث مرات يجعل إشاريتها اللونية متدنية قياسا إلى تلك التي استحصدتها الألوان السابقة بفضل ارتفاع حجم اشتغالها[474].

إن لجوءنا إلى إجراء إحصاء مدقق لترددات الوحدات اللونية في المتن قد أملته، قبل كل شيء، إيجابية الخلاصات التأويلية الممكن غنمها من كيفية تلوينية محددة خضع لها العالم المتخيل في رحاب هذه التجربة الشعرية. ومع وعينا بأن المعرفة العلمية التي نستطيع التعويل عليها، فيما يتعلق بتعريف الألوان وإيضاح خواصها وطرائق تعالقها وتفاعلها، هي المعرفة الفيزيائية، ورغما من إدراكنا، أيضا، بأن الحقل الجمالي الطبيعي للاشتغال اللوني هوحقل الرسم، مثلما ألمحنا قبل حين، ما دامت اللوحة الزيتية تمتلك، مقارنة مع فضاءات فنية قد تنزع نحوتسخير اللون في بنائها الجمالي، إمكانية التناور الطليق بالألوان ومدها بأبعاد وحجوم وتداخلات يسعف عليها فضاء اللوحة، منتهية بهذا إلى استحثاث كل من البصر والذهن على إعمال تقبل ذي منشأ عياني-ذهني. في ظل هذين الاعتبارين نرانا، مع ذلك، أنزع إلى التذكير، أولا، بما أصبح لتقنيات التشكيل والتلوين من حضور ملموس في مختلف الأنواع التعبيرية، ومنها الشعر. فقد كان من مخلفات تحطيم مقولة نقاء النوع، التي كرستها الحداثة الشعرية العربية من خلال أعمال أدونيس وشعراء جيل الستينات العراقي بالدرجة الأولى، تخصيب

474. إذا جاز أن نخص اللون الرمادي والبنفسجي، حاليا، بإشارة ما فهي أن الإثنين معا يدخلان في عداد الألوان الثانوية، إذ ينتج الأول عن خلط الأسود بالأبيض، والثاني عن مزج الأزرق بالأحمر، بمعنى حيازتهما الضمنية لألوان أساسية لها حضورها في الصور الشعرية. وريثما نعاود الحديث عنهما في المبحث الأول من الفصل القادم نكتفي بالإلماع إلى أن اللون الوردي يعتبر في الخيال الأسطوري، بالرغم من عدم أهميته في السلمية اللونية، رمزا للجمال والتفاؤل، الشيء الذي سيجعل معبد إينانا، في مدينة أوروك، يحمل تسمية المعبد الأحمر أوالوردي. أما اللون القزحي السماوي فهوخليط من الأصفر، والأزرق، والأحمر، والأخضر، والبنفسجي، والليموني، والأزرق النّيلي -نسبة إلى شجرة النّيلة-، وبذلك فهويحتوي، ضمنيا هوالآخر، على ألوان حاضرة بدورها في الصور الشعرية. إنه لون بارد، وتذكر أسطورة العالم السفلي، العراقية القديمة، أن معبد إيرشكيجال، ربّة هذا العالم، كان لونه قزحيا سماويا.

رحم الكتابة الشعرية بتوسلات جمالية وأداءات أسلوبية تعتمدها أنواع تعبيرية أخرى، من بينها الرسم، الأمر الذي أمست معه القصيدة مجالا لتجريب مفاهيم الفضاء، والمساحة، والبعد.. وأجرأة ماهيات من قبيل الجسم، والكتلة، واللون، والظل.. أما من ناحية ثانية فإن كان الشعر يبدوغير مطالب، بالنظر إلى اختلافه عن فن الرسم من حيث الوسائط والأدوات، ببلورة تكوينات لونية، قد تجر القراءة إلى دائرة التماهي البصري، تستنسخ ما تتقصده الرسوم من تجسيد لوني يستقطب البصر في المقام الأول، فهويبقى معنيا، رغما من هذا الاعتبار، معنيا بالإفادة من الحمولة السيكولوجية للألوان، من تداعياتها الثقافية والرمزية، ومن مقاميتها الروحية المتجذرة في مختلف المجتمعات والحضارات، إذ «مما تعلمنا التجربة إياه أن الألوان تعمل على خلق أوضاع روحية خاصة»[475].

إن اللون الأخضر، مثلا، هوعبارة عن لون ثانوي، لأنه ناتج عن مزج لونين قاعديين هما الأصفر والأزرق، لكن «عيننا تجد فيه ارتياحا واقعيا. فلما يتوازن اللونان-الأم مزجيا، بشكل لا يخول لأحدهما البروز على حساب الآخر، ترتاح العين والنفس إلى هذا المزيج ارتياحهما إلى عنصر بسيط»[476]. وعلى الغرار من «لونه-المضاد، الأسود، في إمكان الأبيض التموضع في الحدين المتطرفين للسلّمية اللونية. فهولون مطلق لا يملك تنويعات أخرى باستثناء تلك التي تنطلق من الصميمية لتحقق الالتماع. إنه يدل على الغياب اللوني أحيانا، وأحيانا أخرى على سائر الألوان، لذا يكون تموضعه مرات في خانة البدئية، وأخرى في إطار انتهاء الحياة النهارية والعالم المجلو، مما يضفي عليه قيمة مثالية، قيمة خط مقارب. غير أن انتهاء الحياة -أي لحظة الموت- يعد لحظة انتقالية إلى المفصل الذي يلتقي فيه المرئي باللامرئي، وإذن إلى حيث ينطلق بدء آخر»[477]. وفيما يهم الأزرق فإن «هذا اللون يعطي العين انطباعا غريبا، وغير تشكيلي تقريبا. وبما أنه لون فهوطاقة، سوى أنه يوجد في الجانب السلبي. إنه يكتسي، بصيغة ما، صبغة عدم أخّاذ لما يكون في أقصى حالات صفائه، وهومشهد يتضمن شيئا من التناقض بين الإثارة والطمأنينة»[478]. وبتعبير مواز «إن الأزرق هوأكثر الألوان عمقا. فالبصر يتوغل بدون أن تعترضه عراقيل ليضيع في اللانهائي ولكأنما هووقوف على شرود أبدي للون. إنه

475. J. W. Goethe : Traité des couleurs, traduction par Henriette Bideau, Paris, Ed. Centre Triades, 1980, p. 259.

476. Ibd., p. 264.

477. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 125.

478. J. W. Goethe : Traité des couleurs, traduction par Henriette Bideau, Paris, Ed. Centre Triades, 1980, p. 262.

أكثر الألوان تمنعا عن التجسيد : بحيث لا تمنحه الطبيعة، عموما، إلا كمتحصل من الشفافية، أي كخواء متراكم : خواء الهواء، خواء الماء، خواء البلور، أوالماس، لأن الخواء شيء ثابت، صاف، وبارد، بل إن الأزرق ليعتبر أكثر الألوان برودة»[479].

أما الأصفر فهو«اللون الأشد قرابة من الضوء»[480]، والسبب هوأنه «يحمل دائما في ذاته، عندما يكون في حالة صفاء متناهية، طبيعة نورانية ويستمد هالة من البشاشة الرائقة والإثارة المستعذبة»[481]. وعن الأسود «فهواللون المضاد للأبيض والمتساوي معه في القيمة المطلقة. وعلى منوال الأبيض يمكنه التموقع في الحدين المتطرفين للسلّمية اللونية كتتويج للألوان الساخنة أوللأخرى الباردة. إنه يتحول، بناء على صمميّته أوائتلاقه، إلى انتفاء لوني أوإلى حاصل لوني لمجمل الألوان، لسلبيتها أولتركيبها. ومن الزاوية الرمزية فغالبا ما يتم تأويله استنادا إلى ما له من مظهر بارد، سلبي. إنه ضد-لونية أيّ لون، ويقترن بالظلمات الأولية وبالسديم الأصلي. وبتنزيله منزلة سفلى من العالم انتزع اللون الأسود مؤشرية السلبية المطلقة والتعبير عن تمام وضعية الموت وثبوتها «...» فهوإذن لون مأتمي»[482]. وبصدد الأحمر فالظاهر «أن أثر هذا اللون فريد فرادة طبيعية، إذ بقدر ما يعطي انطباعا بالجسامة والكرامة، نلفيه يحيل، بنفس القدر كذلك، على الرفق واللطافة. إن الانطباع الأول لهومتأصل فيه لكونه لونا ممركزا ومعتما، بينما لا يتأسس الانطباع الثاني إلا عندما يكون خفيفا ووضّاء»[483].

صحيح «أن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس. لكن المعروف أن الشاعر -كالطفل- يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب، وإنما هولعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا، ثم إثارة القارئ أوالمتلقي ثانيا»[484]. فالمسألة، في الجوهر، مسألة خيار ترميزي تقف من ورائه دافعية جمالية ورؤياوية،

479. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 129.

480. J. W. Goethe: Traité des couleurs, traduction par Henriette Bideau, Paris, Ed. Centre Triades, 1980, p. 259.

481. Ibd., p. 259.

482. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée : 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 671.

483. J. W. Goethe : Traité des couleurs, traduction par Henriette Bideau, Paris, Ed. Centre Triades, 1980, p. 262.

484. الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي

بموجبها تتلاعب المخيلة بجملة من الألوان، وتصبغ بها، مجازيا، جسد الذوات والعالم.. الموضوعات والتمثلات. وحينما نقول خيارا ترميزيا فذلك لأن ««الرموز» هي بمثابة أدوات «ملتبسة»، أي كونها علامات خاصة يلتف حولها الدال والمدلول، بلا انقطاع، كما أنها غالبا ما تحيل على أسطورة بعينها «مثال الألوان، وبوجه أخص البعض منها، كالأسود، الأزرق، والأخضر»[485].

إن التجربة الشعرية لتقترح على القراءة محفلا لونيا يؤم ألوانا مصنفة على أنها ساخنة وهي الأخضر، والأصفر، والأحمر، ولونا باردا هوالأزرق، في حين يجسد اللونان، الأبيض والأسود، اعتبارا لدرجتهما في السلّمية اللونية، مطلق السخونة والبرودة. وفي ذات الوقت هناك ألوان قاعدية يمثلها الأزرق، والأصفر، والأحمر، ولون ثانوي هوالأخضر، مثلما أشرنا قبل برهة. وعلى صعيد آخر فإن الأمر يتصل بألوان مقرونة بانفعالات محددة، وذلك بصرف النظر عن اختلاف الأمزجة الشخصية للأفراد أوتباين وجهات التصور والتذوق لدى المجتمعات والحضارات. فالأخضر يرضي النفس ويجلبُ الارتياح، والأصفر يهدئ البال ويستولد مشاعر الاغتباط، لأن نورانيته من نورانية الشمس، والأزرق يبتعث الإحساس بالظلّية والتيه والشرود، والأحمر يرتبط بالاحتداد العاطفي وبالفداحة. ولأن الأبيض لون أصمّ، برزخي، فهويقود إلى الاستيهام في انتقالات وتمرحلات رمزية لانهائية، أما الأسود فله القدرة، بأثر من صمميّته هوالآخر، ثم بالنظر كذلك إلى حديته، على تقمص سمات السلبية، والعدمية اللونية، قدرته على الإيحاء بتضمنه لكل الألوان. إنه، أكثر من ذلك، اللون اللصيق بالعتمة الكونية الأولى، بالموت، وبالفاجعية.

فضياء النخلة، كما في النموذج الشعري الأول، ابتغي له أن يتمثل أخضر، والجذع الناضح بالماء يتلامح أسود محروقا، في النموذج الثاني، والصبية يلوحون مغموسين في صفرة دالة، في النموذج الثالث، والصخر يتخذ لونية حمراء، في النموذج الرابع، وإينانا - مضاعفتها - تظهر جامعة بين الاخضرار ولون الفضة ولون المبغى، المتروك شأنه لتخيلنا نحن، بينما يكون موتها في خدر منغلق أبيض اللون. وبدلا من موتها هذه المرة تقوم الأنا الشعرية بدعوتها ـدعوة مضاعفتها الأخرى- إلى الإبحار في الزرقة والزبد الأبيض على شاكلة ما يهيئه النموذج الأخير، ومن ثم فإن الذي يجري في هذا النطاق هوإنشاء وضعيات لونية مجازية للذوات، والأشياء، والأمكنة، حبلى بإشاريات السخونة، والبرودة، والإيجاب،

للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص129-130.

485. François Laplantine : Les trois voix de l'imaginaire, le messianisme, la possession, et l'utopie, etude ethnopsychiatrique, Paris, coll. JE, Ed. Universitaires, 1974, p. 73.

والسلب، وغامرة بتداعيات الاغتباط والكارثية، السكينة والفداحة، الشرود والتمرحل، أي وضعيات تشف عن أعمق المعاني الروحية وأعنفها كيانيا، وذلك لكون «الصور العائدة إلى اللاوعي الروحي تعتبر، لطبيعتها، الأكثر ملاءمة للخلق الشعري»[486].

ومن جانبها لم تغفل الأسطورة اقتراح محفلها اللوني المواكب لقصة نزول إينانا إلى العالم السفلي[487]، وفقا لما يهندسه خيالها ويترسمه مجازها، ومن تجاوب المحفلين اللونيين، الشعري والأسطوري، وتنابذهما، من تماسهما وانفصالهما ستنتعش المجازية اللونية، في المتن، ويتقوى مردودها. هذا وإذا كان اللون الأسود، بالنظر إلى صلته الوطيدة بالسفلية والموت

486. Gabriel Germain : La poésie, corps et ame, Paris, Ed. Seuil, 1973, p. 243.

487. 1. «... ويرد في الأسطورة أيضا ذكر اللون السماوي «اللازوردي» «...» ربما كان رمزا للسماء أوللماء «والسماء والماء في عقائد وادي الرافدين قديما يمثلهما كل من الإله آنووآنكي» «...» ومن الألوان الأخرى في الأسطورة هو«اللون الأخضر» ويذكر عموما للإشارة إلى الأعشاب والأحراش «...» فهوأكثر الألوان أهمية في الفكر الأسطوري. وبشيء من التأويل ومن منطق معاصر علمي ومعرفي معا، نستطيع أن ندرك مدى قدسية هذا اللون، الذي ينبثق من معنى «الخصوبة» في مرحلة الاقتصاد الإنتاجي، أي بعد ممارسة الإنسان للزراعة في العصر الحجري الحديث «...» إن مما لاشك فيه أن للون الأخضر جذوره في معنى قدسية «الخصوبة»، التي كانت ولا تزال تستبطن الكثير من التقاليد في العراق كبلد زراعي. وما الهالة التي تحيط «بالنخلة» و«السدرة» والتي تجعل منهما رمزين للطوطمية سوى أثر من آثار ما نحن بصدده. إذن فإن الألوان الرئيسية التي تحتوي عليها الأسطورة هي «اللون الأخضر واللون الأسود واللون اللازوردي» كما يمكننا أيضا أن نذكر اللون الأبيض «أولون ضوء الشمس» وهوما تشير إليه الأسطورة في بعض مقاطعها، حيث يوصف «أوتو» بكونه إله الشمس «...» على أن مثل هذا التأويل بورود اللون الأبيض لا يمنع من أن يكون مشفوعا أيضا بلون آخر قد يكون أقرب إلى معنى النور والشمس وهواللون الأحمر، لاسيما وأنه سيرد كذلك من خلال عملية إعادة الحياة إلى إينانا باعتباره إحدى مادتين تصنعان الحياة بتقديم طعام الحياة إلى إينانا. وهذه المادة هي الوسخ المأخوذ من الأظفر المصبوغ باللون الأحمر «...» وعلى أية حال فإن نسبة اللون الأحمر لوهج الشمس لا يتعارض ونسبته إلى معنى الدم «...» وإذا كان العالم السفلي «الأرض» هوعالم ما بعد الموت فإن «سطح الأرض» هوعالم الحياة.. أي إذا كان اللون الأسود رمز الموت فإن اللون الأبيض هورمز الحياة. وكذلك فإن اللون الأخضر رمز الخصب «أوالأرض المنتجة»، واللون الأزرق رمز الهواء والماء «أي القوى الطبيعية المحيطة بالأرض»».

– شاكر حسن آل سعيد : القيم التشكيلية لفن الرسم في أسطورة نزول عشتار «إينانا» إلى العالم السفلي، مجلة «المورد»، المجلد16، ع3، خريف 1987، ص51-52-53-54.

487. 2. في نفس السياق، وفيما يتعلق بالترميزات اللونية الموازية التي نهض بها المحفل اللوني الذي خصت به الأسطورة العالم الأرضي، نشير إلى أن من «أهم الأسباب التي أعطت مدينة الوركاء شهرتها وأهميتها اتخاذها منذ أقدم العصور مركزا لعبادة الإلهة إينانا «عشتار» في معبدها المعروف إي – أنا «EANNA» ولعبادة الإله آنو، إله السماء، في معبده المعروف بالمعبد «الأبيض»».

– د. فاضل عبد الواحد علي : عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص59.

487. 3. ومن جهة أخرى «يمكن للمرء أن يتحسس الذوق الرفيع في اختيار ألوان الجدران أيضا في أحد المعابد القديمة ل «إي – نا» «المسمى بالمعبد الأحمر بسبب لونه الوردي»».

– جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق : حسين علوان حسين، مراجعة : د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص109.

والألم، لم يتكرر سوى ستة عشر مرة فليس معنى هذا كونه ضامر الفعالية أومنحسرها، ذلك أن المحايثة الكثيفة التي أبانت عنها سواء لفظة الليل، بمختلف أوجهها الصرفية، بحيث تكررت، في المتن، بنسبة تصل إلى «166 مرة»، على نحوما ذكرناه سابقا، أولوحدات لفظية مثل: الغسق / الغبش / الظلمة / العتمة / الدجنة / الدكنة / القتامة / الخبو/ الادلهام/ القنوء / الظل.. التي تواظف هي أوتنيب عنها مشتقاتها في مواقع شتى من المتن. هذه المحايثة، ذات الصبغة الإبدالية، لمّا يكفل للسواد، ولوبكيفية غير مباشرة، رقعة واسعة في الفضاء المجازي للتجربة الشعرية تفوق الأحياز التي انتزعتها لنفسها الألوان الباقية، وهوما يمنحه صفة خلفية، أوقاعدة، أوأرضية تفترشها هذه الألوان وتنشط على كاهلها.

إن الأخضر جائز أخذه مأخذ لاوعي لوني يشتغل لحساب اللاوعي الرؤياوي، الرعوي، أما الأبيض، باعتباره اللون الحدّي المضاد للأسود، والأصفر، مغتنيا بإشاريته الضوئية، فهما ما تتوسل به أنا شعرية يائسة لاستراق إيماضة مجازية خاطفة تمتص بها رعب سواد يطبق على العالم. لكننا حين نردف إلى سديمية السواد ومأتميته ما يبطنه الأحمر من أهوال وما يفيض به من فداحات، ثم ما يرشح به الأزرق، اللون الأكثر وفاء للرؤيات الشعرية الجسورة والمجازفة، من غموض، ومجهولية، وخواء، وبالتالي عدمية، فسيصبح بميسورنا ضبط الوجهة المجازية التي تلح عليها العلاميّة اللونية في المتن، ألا وهي وجهة الرزء، واليأس، واللامعنى، أي وجهة السواد الروحي السميك أوالسفول الرمزي الغائر، إذ «باستطاعتنا أن نحدس هذا اللون من عبارة «العالم السفلي»، فهوعالم يوحي بالظلمة وبالانغلاق، أي أن اللون الرئيسي للأسطورة هواللون الأسود»[488]، والحال أن السواد يعد، في جوهره، عز النهار في رؤيا من عيار الرؤيا الأورفية. فهوضياؤها، أو، على الأصح، بياضها الرمزي الذي في شفوفه وجلوه تقوى على استبصار الكنه المأساوي للحب، والاغتراب، والموت، ثم لامعنى العالم ولاجدواه دفعة واحدة. من هذه الزاوية الدقيقة يلزمنا إذن النظر إلى الوجهة التي اتخذتها العلامية اللونية، وإلى الأدوار المنجزة من لدن عناصرها. إن «البعد التركيبي للعلاميّة»[489] ليقتضي، من بين ما يقتضيه، نشوء تعالقات دالة بين العلامات، وذلك بناء على كون «العلامة لا تأتي بمفردها وإنما تكتسب قيمتها من التعارض والتقابل مع العلامات الأخرى فتدخل معها في شبكات

488. شاكر حسن آل سعيد : القيم التشكيلية لفن الرسم في أسطورة نزول عشتار «إينانا» إلى العالم السفلي، مجلة «المورد»، المجلد16، ع3، خريف 1987، ص51.

489. J. J. Nattiez : Pour une définition de la sémiologie, Charles Morris: Fondement de la théorie des signes, in: revue «Langages», N 35, septembre 1974, p. 19.

من العلاقات»[490]. ولأن الرؤيا الأورفية لا يلائمها سوى التجذر في تربة مجازية سوداء فقد استوجب هذا من الألوان الأخرى إما أن تسفر عن ضديتها اللونية للون الأسود، بمعنى قيامها، في الحقيقة، بتبئيره أكثر من ارتهانها بمطاردته، أوأن تميل إلى صفه فتضع ممكناتها الإشارية رهن مواظفته التحليكية، المكشوفة أوالمقنّعة.

وسواء عن طريق الصور السمعية أوتوسطا بالصور البصرية فلعل الجانب الحقيق بالإشارة هوأن ارتقاء التجربة الشعرية إلى ممارسة مجازية على النمط الذي رأينا هوما سيكسبها، في نطاق شامل، كثافة ترميزية تجعل منها، ولاشك، بنية جمالية ودلالية ورؤياوية مكتفية بنفسها، ولا تحيل على شيء سوى ذاتها. وبفضل تدرجها، الموصوف، من صعيد المشابهة إلى صعيد مجازي انفجاري، اتخذت معه الانزياحات والآخيلة هيئة اشتباكة مركبة، أمكنها بلوغ أفقها الرمزي المتوقع، نقصد أفق الكلّيانية[491] Totalitarisme التخيلية التي يتحول ضمنها الرمز إلى عامل تغطية إيهامية شاملة أومطلقة: Totalisateur / Elément de totalisation، وحيث «يمتزج الرمز في الصورة الشعرية بالحقيقة حتى لا نعرف في كثير من الحالات ما هورمز

490. سيزا قاسم : السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الأول، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، منشورات عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء 1986، ص34.

491. تنحدر هذه الصفة، التي تأخذ تسمية التوتاليتارية في بعض الترجمات والاستعمالات، من مفهوم الكلّية Totalité الفلسفي الذي تم إرساؤه، في إطار الفلسفة الحديثة، للتأشير على مجموع بشري يتصف بالوحدة والتماسك كما أن له معنى. وإذا كانت الكلّية الإنسانية تبدو، لدى كانط وهيغل، محكومة بذهنية مقولاتية سابقة على الوعي الإنساني ومتعالية عليه، فإنها، عند ماركس ولوكاش، تنشأ وتتطور من تفاعلها الجدلي مع المكتسبات المقولاتية التي تراكمها من خلال خبراتها المعيشية والتاريخية. وفي ارتباط مع مفهوم الكلية سيجري، كما هومعروف، تسخير صفة الكلّيانية لتشخيص أوضاع دولتيّة بعينها تبلورت في النصف الأول من القرن العشرين تطبعها واحدية المعتقد الإيديولوجي والفكري والأخلاقي، مثلما كان عليه الأمر في إسبانيا الفرانكوية، وإيطاليا الموسولينية، وألمانيا الهتليرية، وتركيا الأتاتوركية، والأرجنتين البيرونية.. أوواحدية المعتقد الإيديولوجي والفكري والأخلاقي مردوفة إلى واحدية النمط المعيشي، على غرار الوضعية التي مرت منها دول المعسكر الاشتراكي، سابقا، وحيث تختلط المواطنة، تماما كما حصل في الدول المذكورة، بعبادة القادة وتقديسهم : جوزيف ستالين في الاتحاد السوفياتي، سابقا، جوزيف بروز تيتوفي يوغوسلافيا، سابقا، نيكولاي تشاوسيسكوفي رومانيا، ثيودور جيفكوف في بلغاريا.. وسيعرف هذا النعت، القدحي، انتعاشته القوية في الأدبيات السياسية والثقافية الليبرالية، وفي الخطاب الإعلامي الغربي، في أثناء الحرب الباردة، تشنيعا بالصرامة العمياء للنظام الاشتراكي، هذا النظام الذي لا يقر بحق الناس في الاختلاف والاختيار والتفاضل..
لكن في سياق جمالي، كالسياق الشعري مثلا، يمكن أن تؤخذ القسرية، التي تعاب على أي نظام سياسي واجتماعي كلياني، مأخذ إيجاب، إذ كما تقوم الكلّيانية على مبدأ الضبط والشمول لا يتهيأ، بالمقابل، للعمل الشعري الصميم تحقيق كفايته الجمالية إلا إذا ما أسفرت سمته التخيلية عن نزوع اكتساحي بيّن فتطبق، عبر التكثيف المجازي والرمزي، على كامل رقعته النصية، وتحت سائر مستوياته وعناصره على ترديد هذه السمة ونشرها. وهي المفارقة التي انتبه إليها جان كوهين، ضمن الشاهد الذي أوردناه له في المبحث الأول من هذا الفصل، بمعنى مفارقة السلبي السياسي والاجتماعي، والإيجابي الشعري.

وما هوحقيقة»[492]. فقد يكون «الرمز إذن استعارة، أو، عند الحاجة، مجازا مرسلا»[493]، غير أن الاعتمال السياقي يصفيه من عوالقه الاستعارية والمجازية ويحوله إلى «صورة مستقلة، وجودها ذاتي، تتحرك حركة حرة، وتتمتع بأصالة غريبة، ولا تخضع لمفهومات خارجية»[494]. فهو، أولا وأخيرا، «ابن السياق وأبوه، والرمز، حقا، سمة القصيدة كلها، وليس سمة عبارة مفردة، قد يوجد في خارج نطاقها القرين المنشود الذي يجعل الصورة من باب الاستعارة أوالتجسيم»[495].

إن مجاز الذوات، ومجاز العالم، ومجازات الاغتراب، والحب، والموت، لم يكن لها من أداة تشتغل بها غير اللغة، وباللغة الشعرية، وفيها كذلك، أتيح لها أن تنبسط بصفتها تلك. ولأنها اشتغلت بهذه الصفة وزيادة فقد انتقل الفائض المجازي المتحصل من اشتغالها إلى فاعلية ترميزية مساوقة لاتساع المتطلب التكثيفي في التجربة الشعرية، وذلك مجاراة لتصاعد المد الرؤياوي في أحشائها. ف «في الشعر، تحديدا، وفي الأدب، بوجه أشمل، تبقى الرموز، أو، بدقة أكثر، ما تؤسسه من أنظمة رمزية، رموزا لغوية، أي رموزا محفزة، بحصر المعنى، في اللغة، وفي الصورة، أما خارج اللغة فهي صنوف جمة من «العلامات المحسوسة»»[496]، لذا يتحتم لما تهم المسألة الرمز «أن ينظر إليه في ذاته»[497]، وأن يعتدّ، أساسا، بنوعية توطّنه السياقي، وبالمدى الذي يبلغه إخلاله، داخل السياق، بكافة مواثيقه الخارج-نصية.

وعليه فإن كان «ما ندعوه صورة يبدوفي الآن نفسه الأكثر اتضاحا من الدلالة على رؤيا محددة للعالم»[498]، ثم إن كان هذا العالم بالذات يحمل إلى جانب هويته الشعرية هوية أسطورية راسخة، فمعنى ذلك أن الصورة الشعرية في المتن كان عليها أن تأخذ في الحسبان

---

492. الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص140.

493. Kibédi Varga : Les constantes du poème, analyse du langage poétique, Paris, coll. Connaissance des langues, Ed. A. et J. Picard, 1977, p. 218-219.

494. الدكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبيّة، دار الأندلس، ط2، بيروت 1981، ص157.

495. نفسه، ص158.

496. Daniel Briolet : Le langage poétique, de la linguistique à la logique du poème, Paris, Ed. Fernand Nathan, 1984, p. 48.

497. Tzevetan Todorov : Les genres du discours, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1978, p. 101.

498. Henri Meschonic: Pour la poétique 1, essai, Paris, Le chemin, N. R. F, Ed. Gallimard, 1970, p. 101.

كون العالم المتخيل التي هي بصدده لن يتقاعس أبدا عن إرغامها على تفعيل منتهى طاقتها المجازية إلى الحد الذي تعثر فيه على ما يؤهلها، تخيليا، لاستيعاب هيئته المرمّزة أشد الترميز. إنها صورة «يراد لها أن تهبنا جوا أسطوريا يعتمد على تخييل المصادفة، وإضافة لون من الحلم الذي لا تتضح فيه الدلالات المباشرة»[499]، ومن هنا نستطيع «اعتبار «الأسطورة» العنصر الأساس في العملية الشعرية، وليس الاستعارة، باعتبار أن ظاهرة الأسطورة هي التي تجسد بحق «إدراكا معرفيا» أعمق وأرقى. فمثلما تتجاوز الاستعارة صور المجاورة في المجاز المرسل وصور المشابهة في التشبيه القريب، كذلك نجد الأسطورة تتجاوز هي بدورها هذه الصور جميعها، لتبني معرفة غير قائمة على المشابهة إطلاقا»[500].

من موقع تخيلي احترازي جسدته تصييغات المشابهة، في أثناء سيادة الجملة الشعرية الغنائية-البسيطة، إلى موقع تخيلي اقتحامي تعبر عنه تشكيلات مجازية-رمزية، خلال هيمنة الجملة الشعرية الدرامية-المركبة، جرى إذن انبناء المتن وتمرحله، تخيليا، صعدا مع تعقد مجمل مظاهر أداء التجربة الشعرية. فالدالية، كسيرورة بنائية ونصية، تقتضي أن «يحول الأثر الأدبي، وباستمرار، معانيه الذاتية الصريحة إلى معان مضمرة، ومدلولاته الخاصة إلى دوال أخرى»[501]، ومن ثم يعد العبور من أفق التشبيه إلى الأفق المجازي - الرمزي خروجا للمتن، في الواقع، من منطقة الاستعارية الأولية إلى مدار التعتيم واللبس والاستشكال الإحالي، أي مدار الاستغلاق الرمزي، لأن «الاستخدام الرمزي للكلمات يغني التجربة الشعرية غنى عميق الأثر على المستوى الفني»[502]. وكون الدالية تفيد، من بين ما تفيده، «الصراع مع المرجعية المكشوفة»[503]، فإن عملها سينصب، كيما يتأتى للمتن التنصل من الترسبات المرجعية التي يدعها التشبيه عالقة في جوف القصائد، على إدغام الأفق الأول في صلب الأفق الثاني بما يصيره أفقا محوّلا، وبالتالي مشتت الملامح والقسمات، وذلك ضمانا لملاءمة تخيلية يطرحها الأفق الثاني، ولحما

499. الدكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، بيروت 1981، ص199.

500. الدكتور أحمد الطريسي أعراب : الشعرية بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري، دار بابل، الرباط 1991، ص24.

501. Umberto Eco : La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Ed. Mercure de France, 1972, p. 132.

502. د. محمد حمود : الظاهرة الرمزية في الشعر الحديث، مجلة «الباحث»، س5، ع4، يوليوز - غشت 1983، ص116.

503. Michael Riffaterre: L'Illusion référentielle, in : Littérature et réalité, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 94.

أيضا لوحدة المتن وكلّيانيته التخيلية، لأنها، أي الدالية، تعني، «في نفس الوقت، المحوّل [بفتح الواو] وناتج التحويل ذاته، هذا الناتج الذي يقوم بكبح المحوّل ونقله ومواراته»[504].

وعلى أيّ، واختزالا للذي عرضناه على امتداد هذا المبحث، نقول «يبقى حسب الشيخ جعفر شاعرا متميزا في نحت صوره تجسيما وتشخيصا، تجريدا ورمزا، وضوحا وغموضا، وتبقى صوره عنصرا مهما من عناصر التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية في القصيدة العربية الجديدة»[505].

504. Michael Riffaterre : La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 77.

505. د. عناد غزوان : الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة «الأقلام»، س22، ع11-12، نونبر - دجنبر 1987، ص93.

المحتويات

"أيتام سومر" .. لربّما هو النّعت الأوفى تشخيصا لهوية جيل الستينات في الشعر العراقي المعاصر. ولعلّه يتم مركّب في حالة شعرائه: يتمهم في سومر، مسقط رأسهم الحضاري العريق، ويتمهم في بدر شاكر السياب، أبيهم الشعري الرمزي ورأس الحربة في شعرية الرّيادة. هم الذين لم يتورّعوا عن الفتك بمنجزه، وضمنيا بكامل تراث الرّيادة، وإزاحته، بالتالي، من طريقهم الشّاقة نحو الحرية.. صوب القصيدة..

جيل شعري قدير، نابه، وطليعي سوف ينفرز عنه عراق ستينات القرن الماضي فكان أن اعتنق مبدأ التجريب وصمّم على إعمال قطيعة جذرية مع السائد الشعري مجترحا، من داخل يتمه المركّب هذا، جملة من الإبدالات الكتابية المتقدمة والمنتجة التي ستكون لها مفاعيلها الملموسة في القصيدة العربية المعاصرة. جيل يذكّرنا، بناء على سيرته ونشاطيّته، بأبرز الأجيال الشعرية التي تمخّضت عنها الحداثة الغربية: جيل التعبيريين الألمان، جيل المستقبليين الروس، جيل 27 الإسباني، جيل البيت الأمريكي.. إذ هو يتمتّع بنفس جدارتها الإبداعية والثقافية ويقاسمها، ويا للمطابقة، مآلها المأساوي الذريع أو، بالأحرى، لعنتها..

ويضعنا هذا الكتاب (بجزأيه) في صورة هذه السيرة وتلك النشاطيّة من خلال التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر، أحد ألمع شعراء الجيل وأكثرهم عمقا وحيويّة.. شاعر أمدّ الشعرية العربية المعاصرة، ومنذ وقت مبكّر، بجماليات فارقة في البناء الشعري، كالتدوير الإيقاعي وتقنية الحكي الشعري والإيهام الحلمي..، وكذا أسطرة الوقائع والتوضّعات، والصدور عن رؤيا أورفية للعالم.. الرؤيا الأدقّ تعبيرا عن جوهر الكتابة الشعرية والأبلغ ترميزا لمفارقيّتها المحيّرة والجاذبة في آن معا..

كتاب يسعى، إن شئنا، إلى قراءة تجربة حسب الشيخ جعفر، كممثّل لجيل شعري مائز، قراءة فاحصة، مسائلة، وفاعلة.. علميّة، بالأولى، غير أن هذا لا يمنعها من التحلّي بأخلاقيات الإنصات، المحبّة، والتفاعل لأن أي قراءة تبقى معنية، بانتواءات هذه التجربة ورهاناتها القصيّة.

الثمن 74 درهما